عندما تتحالف المعرفة والعلم

متى وجدت المعرفة وتدفقت ينابيعها، نمت الثقة واتسعت القوة وتفتحت براعم الخيال، ومتى انتصرت المعرفة على الخوف والوهن، خرجت الحقيقة من قمقمها وشق ضوؤها جدار الوهم العظيم؛ وارتفعت راياتها على قمم التاريخ، حتى شرعت العلوم أبوابها على الابتكار والتجربة، وشيدت الآداب جسور التواصل والإبداع، واكتسبت الإنسانية قيمة ناصعة، وتحولت البشرية من مجرد أرقام إلى شعلة إنتاج وتفكير وإنجاز، ومنذ أن لاحت تباشير المعرفة خاض الإنسان أولى معاركه في معرفة ذاته، وفي مواجهة الزمن، وأنشأ علاقة مختلفة مع الطبيعة واكتشف أسرارها، وأتيحت له الفرصة في إعادة قراءة التاريخ، فكوّن شخصيته وهويته ولغته، وبنى الحضارة تلو الحضارة، وانتقل من الاستيهام إلى الواقعي في ضوء العلم والعقلانية، ومن بناء الجدران والعزلة إلى فضاءات واسعة، مشرعة على التأمل والاستبصار والانفتاح في ضوء تمدد المدنية، وولّد من المعرفة معارف كبرى،

> **قوة المعرفة تشرع أبواب العلم وتحتفي بالإنسان وترتقي به في مسيرة الابتكار والإبداع**

ومن الثقافة ثقافات كونية، لكن هذا لم يمنعه من التأثر برواسب الماضي والوقوع في الحذر، وذلك لتشظي الرؤية والاختلاف في مقاربة التاريخ وغياب النقد، لذلك يدفع العالم اليوم أثماناً باهظة (نظرياً وعملياً) نتجت عنها حروب وثورات ومشاكل على كل صعيد، إضافة إلى شيوع الأفكار المتطرفة بسبب عدم مراجعة أسس النموذج الحضاري المهيمن في التنمية وإدارة العلاقات والكوارث العالمية.

نعم، إن المعرفة قوة ولكنها تتحول في بعض الأحيان إلى ضعف، إذا هددت الإنسانية، كما أنها نعمة ولكنها تصبح نقمة إذا أُسيء توظيفها وتمثيلها، كما يحصل في العديد من الأماكن في العالم، ويمكن أن نقرأ نتاج المعرفة والاتكاء عليها في مسيرة الإمارات التنموية التي احتفت بالإنسان وارتقت به ووفرت له سبل العلم، كما أننا يمكن أن نقرأ نعمة المعرفة في مشروع الشارقة الثقافي العابر للحدود والثقافات والحضارات، الذي أعاد للثقافة مكانتها وكليّتها ومظلتها، وحمى الكتاب الذي هو نبع المعرفة، من سطوة الحداثة بمعناها الاستهلاكي، فالمعرفة لا تعني فكّ الارتباط مع التراث، بالعكس إنها تنطلق من الماضي لإحداث التغيير في الحاضر، وتتخذ من التاريخ بوابة للعبور

> **مشروع الشارقة الثقافي عابر للحدود والثقافات والحضارات**

إلى المستقبل، وتتحالف مع الخيال في فضاء الرؤى والتجارب المتحررة، لتأصيل الفكر الإنساني وتجاوز التناقضات والموروثات البالية.

كلما حفرت المعرفة في صخور الحياة القاسية ازدادت تشكلاً وليناً، وكلما ارتقت بالذات الإنسانية، علا صوت الحق وانحسرت رياح التعصب والهيمنة، واستعادت الحرية قيمتها المستلبة، وكلما تحالفت مع الخيال، امتدّ جسر من الثابت إلى التحول، ففي المعرفة قدرة على الثبات والخروج من أزمة البداية والنهاية، ومن المعرفة يسيل نسغ الخلود، وتتشكل في سماء الأمكنة نجوم السعادة والدهشة، وعلى العرب الأخذ بالمعرفة لتتحول الحقيقة إلى أشجار مثمرة، وتجد الأسئلة الراهنة ملاذاً للأجوبة تركن فيه، وقد دعا صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة للأخذ بالعلم والمعرفة والاستخدام الأمثل لهما لتحقيق مسيرة التقدم والنمو.



انطلاقة متميزة في القاهرة

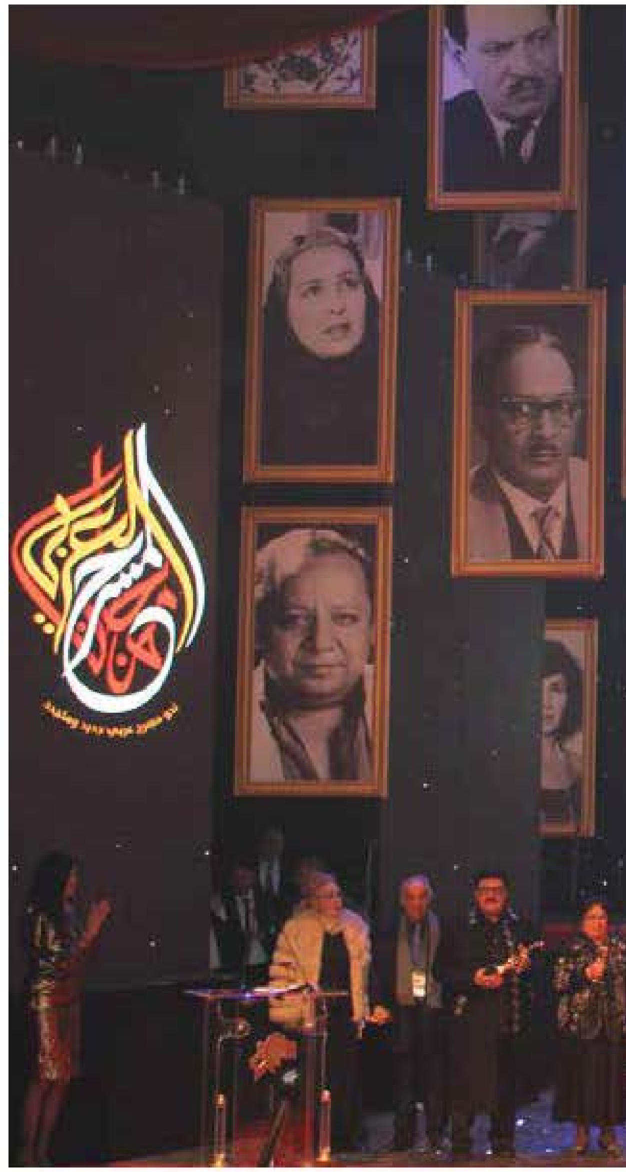
المسرح العربي يكرم مبدعيه



سعاد سعيد نوح

على أرض مصر، حيث انطلقت الدورة الأولى لمهرجان المسرح العربي الذي تطلقه الهيئة العربية للمسرح بالشارقة، برعاية كريمة من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، انطلقت الدورة الحادية عشرة من المهرجان، تحت رعاية الرئيس عبدالفتاح السيسي، وبحضور وزيرة الثقافة المصرية إيناس عبدالدايم، وإسماعيل عبدالله أمين الهيئة العربية للمسرح.

تم الافتتاح يوم العاشر من يناير واستمر حتى السادس عشر من يناير الماضي، بمشاركة سبع دول عربية هي: الإمارات، مصر، الأردن، تونس، المغرب، العراق والكويت، وذلك بحضور أعضاء الهيئة العليا للمهرجان والتي تتكون من: الفنان خالد جلال المنسق العام، الدكتور سامح مهران عضو مجلس أمناء الهيئة العربية للمسرح، الدكتور مجدي صابر رئيس دار الأوبرا، الفنان



إسماعيل مختار رئيس البيت الفني للمسرح، المخرج الكبير عصام السيد، الدكتور يوسف عيدابي مستشار الهيئة العربية للمسرح وحشد من النقاد والفنانين والإعلاميين المصريين والعرب.

هذه الدورة – بحسب الكثير من الجمهور – قدمت قفزة جديدة في المسرح والذي ضم عروضاً تعكس الحراك المسرحي الذي يشهده الوطن العربي، كما أن هذه العروض تساعد على تقديم شباب يثمر فكراً خلاقاً يجعل الإبداع باقياً بعد انتهاء الفعاليات، أملاً في ضخ روح ورؤية فنية جديدة تكمل مسيرة التنوير للمسرحيين العرب، الذين أثروا المشهد الثقافي الفني بإبداعاتهم.

وقد التقت (الشارقة الثقافية) عدداً من الفنانين والمخرجين والنقاد المشاركين في المهرجان، لتتعرف إلى أهمية المهرجان وتأثيره في الحراك المسرحي العربي.

ترى الأكاديمية د. نجاة علي، وهي من المسرحيين الذين تمّ تكريمهم أنها سعيدة بهذا التكريم الذي يأتي من هيئة عربية كبرى متخصصة في المسرح، وتشكر الهيئة التي تُحدث حراكاً مسرحياً قوياً، ومثّل هذا المهرجان للمسرحيين المصريين قيمة كبيرة، ومن ينظر إلى المسارح ويرى امتلاءها بالجمهور والمشاهدين يدرك ما حققه المهرجان من سمعة فنية طيبة وجيدة، إلى درجة أنه نال ثقة المشاهد المصري في هذه الفعالية العربية الكبيرة.

وتذكرت نجاة علي العطاء الفني للمسرحيين المصريين، وخاصة في الستينيات من القرن الماضي، ورأت أن المسرح في السنوات الأخيرة حدثت له كبوة، لكن الحركة المسرحية الآن في سبيلها للتعافي، سواء على المستويين المصري أو العربي. وذكرت الأدوار المهمة التي يقوم بها محمد صبحي، وأشرف عبدالباقي بإعداد مسرحيين شباب يثرون الحركة الفنية.

كذلك يرى الفنان محمود الحديني وهو من الفنانين المصريين الذين تمّ تكريمهم أن مهرجان الهيئة العربية للمسرح من المهرجانات المهمة، وبعد مرور عشر سنوات وفي السنة الحادية عشرة يعود المهرجان لمصر، وهذا يدل على أن مصر هي البداية، خاصة أن الدورة الأولى انطلقت من مصر، وهذا التكريم السخي والكريم من الدكتور سلطان شيء مشرف، فقد تمّ تكريم (٢٥) زميلاً وزميلة. والمهرجان لم يكن فقط في القاهرة بل في المحافظات أيضاً، حيث قدمت هيئة قصور الثقافة المصرية عشرة عروض لشباب من محافظات مصر المختلفة.

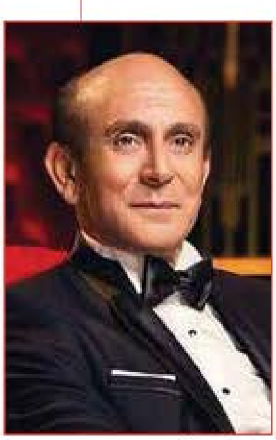
طلال محمود فنان مسرحي وكاتب من الإمارات، يرى أن الدورة الأولى التي بدأت في عام (٢٠٠٩) بداية جديدة له هو شخصياً، حيث

محمود الحديني: هذا التكريم السخي من سلطان القاسمي يشرفنا

محمد عبدالحافظ: مهرجان الهيئة العربية للمسرح العربي من أهم المهرجانات برؤيته الجديدة



د. نجاة علي



محمد صبحي



إميل شوقي

شارك بتأليف عمل بعنوان (عنبر) كان من إخراج مروان عبدالله صالح، ومن إنتاج (دبي لمسرح الشباب) وشارك به في الدورة الأولى من العقد الأول، ويرى طلال أنه ها هو يعود مجدداً في الدورة الأولى من العقد الثاني، اليوم المهرجان يوحد خطوط مصطنعة موجودة على الخريطة العربية، هذه الخطوط هي التي قسمت الوطن العربي، ويأتي المسرح ليوحدنا، نتجمع جميعنا في أوتوبيس واحد، نتحدث لهجات مختلفة، لكن بلغة المسرح؛ هذه النوعية من المهرجانات تعطينا دافعاً لأن نعيش في وطن واحد، ووجود المهرجان في مصر فرصة للمسرحيين العرب للتعرف إلى المسرح المصري، فهناك عروض كثيرة من محافظات مختلفة، أيضاً نتعرف من خلالها إلى الحراك المصري، وهذا نحن بعيدون عنه، لأنه لا تصلنا كل التجارب من المحافظات المختلفة، يجب أن نطلع على الحركة المصرية اليوم، إلى أين وصلت، مدى تطورها، مدى تفاعلها مع المجتمع والشارع العربي، وهذا بحد ذاته هو أهم نقطة بالنسبة لنا كشباب، نحضر تجارب غيرنا ونتعلم منها، وهذا درس مهم من دروس المهرجان.

في حين يرى سلطان بن دافون وهو ممثل وكاتب مسرحي من دولة الإمارات، أن المهرجان في هذه السنة مختلف، فالاستضافة في مصر أسعدتنا – بحسب قوله – كفنانين شباب، التقينا الممثلين المصريين الكبار.

ويضيف دافون، أن الشكر كل الشكر لصاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، ولإسماعيل عبدالله الذي أتاح لنا هذه الفرصة المهمة للقاء المسرحيين المصريين، فنحن نستفيد من الخبرات الموجودة لدى الفنانين المصريين. ويؤكد أنهم كفنانين شباب يستفيدون من رواد المسرحيين، سواء في الندوات أو اللقاءات في الفندق أو الورش المسرحية.

ويؤكد ابن دافون أن استضافة هذه الدورة في مصر تختلف عن كل الدورات السابقة، سواء في تونس أو الجزائر أو المغرب أو أي من هذه الدول، نحن كمسرحيين شباب نحتاج إلى هذه المهرجانات وهذه اللقاءات الفنية والفكرية؛ لنثري تجربتنا الفنية.

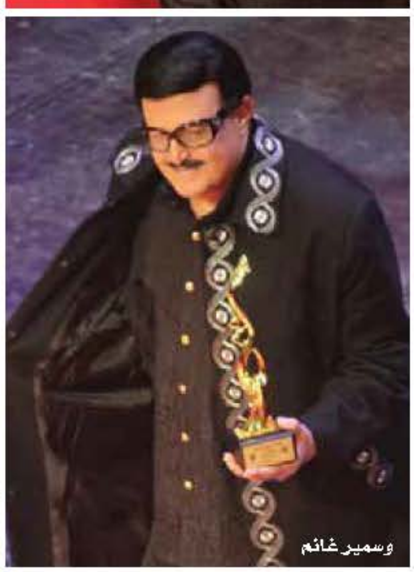
أما المخرج المسرحي إميل شوقي فيرى أن مهرجان الهيئة العربية للمسرح من المهرجانات المهمة جداً في الوطن العربي، وقد تشرفت بالمشاركة في الدورة التي تمت في المغرب، وانتقال المهرجان من مكان لمكان يدل على أنهم يمتلكون سجلات لكل فنان في الوطن العربي. يمثل المهرجان فرصة مهمة للقاء مع الفنانين العرب ومشاهدة أعمالهم وأي حراك في المسرح مهم جداً؛ لأننا لا بد أن نطلع على تجارب بعض المسارح.. المسرح مثلاً في تونس والمغرب متقدم، ومصر تملك أدوات مسرحية وفنانين مسرح كباراً جداً، والمسرح في مصر لا يموت.

فيه عروض في الجامعات المصرية، في الشركات، في قصور الثقافة ومراكز الشباب، في الكنيسة. مصر تنتج ما لا يقل عن خمسة آلاف مسرحية سنوياً سواء من إنتاج الدولة أو انتاج خاص. فحين يقدم مهرجان (الكرازة) في أسقفية الشباب، أكثر من (٥٠٠) عرض مسرحي سنوي، وتخرج منه مواهب كثيرة جداً، يدل على أن المسرح في مصر لا يموت.

إميل شوقي: انتقال المهرجان سنوياً من مدينة عربية إلى أخرى يجسر العلاقة بين الفنانين العرب


تكريم يحيى الفخراني


وسميحة أيوب


وسمير غانم


ونبيل الحلفاوي



المكرمون

أما الإعلامية المصرية منى صابر فترى أن اختيار القاهرة مقراً لهذه الانطلاقة، تقديراً لريادة مصر وتاريخها الطليعي في مجال المسرح العربي. وتثمن صابر دور الهيئة العربية للمسرح لخدمة المسرح وأهله، وعودة مهرجان المسرح العربي إلى أحضان القاهرة مرة أخرى، ليعلن عن بدء عقد جديد رأيت بعيني ما فعله في دورته الحادية عشرة في الساحة الفنية والإعلامية هنا في القاهرة، من إضاءة لمشهدها وإثراء لمسيرتها فأصبحت على ثقة تامة بأن تاريخ هذه الدورة سيصبح علامة فارقة في التوثيق والتأريخ للمسرح العربي، ليس فقط بثقل الأبحاث المقدمة للمؤتمر العلمي حول تاريخ المسرح المصري في نصف قرن (المسرح المصري ١٩٠٥ – ١٩٥٢) بمشاركة (٦٠) متخصصاً. وليس بصدور (١٠) كتب عن المسرح المصري بهذه المناسبة بزيادة الضعف على الكتب الصادرة في دوراته العربية الأخرى، ولا بمضاعفة عدد المكرمين في مصر على أمثالهم في العالم العربي حيث تم بتكريم (٢٥) مكرماً من الفنانين المصريين الذين أثروا حياتنا الفنية، هذا المهرجان صالح الجمهور مع مسارحنا بعد هجر وطول غياب، وكيف جعل المسارح كاملة العدد ليس بها مقعد واحد شاغر، والجماهير المهاجرة تعود لتصطف على الأرصفة أفواجاً خارج القاعات في شوق وتوق وانتظار.

أما المسرحي محمد عبدالحافظ ناصف، فيرى وجود المهرجان في مصر حدث فوق العادة على المستوى السياسي والاجتماعي والفني، تستخدم القوة الناعمة المتمثلة في المسرح لتجمع معظم العالم العربي في ألفة وتحاب. وهذه الدورة بداية من مصر بداية جديدة برؤية جديدة وتصورات جديدة. العقد السابق بدأ من مصر، والعقد الجديد بدأ أيضاً من مصر، وهذا يدل على أن الاستراتيجية الجديدة التي تنطلق من مصر ستكون قادرة على إثراء الحركة المسرحية العربية.. سعدت بأن أكون أحد المحكمين في العقد السابق، كنت رئيساً لجلسة (المؤلف المسرحي سلطاته ومعارفه) في تونس. أتمنى أن تحقق هذه الدورة ما نرجوه منها من آمال وتطلعات، وتكون عند حسن العالم العربي كله.



محمود الحديني



أشرف عبدالباقي

منى صابر: تظل ريادة مصر في مجال المسرح حاضرة لتطوير المسرح العربي

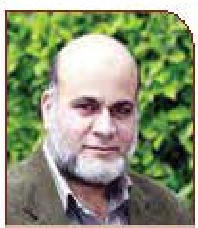
د. نجاة علي: الحركة المسرحية العربية في سبيلها إلى التعافي.. والتكريم يجسد معالمها

ترجم معاني القرآن إلى الألمانية

جرنوت روثر

جهود علمية لإنصاف الإسلام





أحمد أبو زيد

منذ ثماني سنوات غيّب الموت واحداً من عمالقة الاستشراق الألماني، وهو المستشرق (جرنوت روثر)، عالم اللغة العربية وأستاذ مادة الإسلام في جامعة هامبورج، والذي تميز في أبحاثه ودراساته عن الإسلام وحضارته والشرق الإسلامي، بقدر كبير من الموضوعية والإنصاف، فكانت جهوده العلمية في أغلبها، تصب في مصلحة إظهار حقيقة الإسلام وحضارته الخلاقة، في مواجهة الدعايات الغربية المغرضة التي لم يلتزم أصحابها بالحياد العلمي والبحثي، واتجهوا إلى إصدار الأحكام المسبقة وتشويه الحقائق، لخدمة أهداف غربية محددة سعت إلى تحجيم الحضارة العربية والإسلامية، والوقوف في وجه انتشارها كحضارة عالمية تميزت بالرقي المادي والروحي، وحملت رسالة الحق والعدل والرحمة والتسامح إلى العالم أجمع.

ولد روثر في ألمانيا عام (١٩٤١م)، وعاش (٦٩) عاماً، حيث توفي في يونيو عام (٢٠١٠م)، وقد درس اللغة العربية وحضارة الإسلام والتاريخ الإسلامي في جامعة بون، وشغل رئاسة معهد جوته للغة والأدب الألماني في بيروت ودمشق لمدة تصل إلى نحو (١٥) عاماً، وخلال مشواره العلمي كان أحد المنافحين عن الإسلام وحضارته، وقام بترجمة معاني القرآن الكريم إلى اللغة الألمانية، كأفضل ترجمة شهدتها ألمانيا، ووضع عدة كتب عن الإسلام، منها (سيرة الرسول محمد صلى الله عليه وسلم)، وكتاب (صورة الإسلام في التراث الغربي– دراسات ألمانية) بالاشتراك مع المستشرق الألماني هوبرت هيركومر، والذي ترجمه للعربية ثابت عيد. كما ترجم (سيرة ابن إسحاق) إلى اللغة الألمانية.

ومع أنه لم يعتنق الإسلام، فقد كان يصف نفسه بأنه (نصف مسلم)، وبقي حتى قبيل وفاته نشيطاً يشارك في مؤتمرات وندوات حول الإسلام والسياسة، ومقارنة هذا الدين بالأديان الأخرى. وهو أحد الذين فضحوا أولئك الذين يدّعون بأنهم خبراء في الإسلام من كتّاب الغرب، فقد وضع كتابين: أحدهما (السيف الصارم على خبراء الإسلام)، والثاني (كتاب المحتالين على الله)، أحدثا ضجة واسعة في الأوساط العلمية في ألمانيا، إذ استطاع من خلالهما كبح جماح أولئك الذين يدّعون خبرتهم بمنطقة الشرق الأوسط والدين الإسلامي، وأثبت، من خلال كتبهم، عدم معرفتهم بتلك المنطقة التي لم يقوموا بزيارتها قط، وأكثر ما وضعوه عن الإسلام والعرب مصدره صحف الغرب.

ويدافع روثر عن اللغة العربية، خلال ندوة بمناسبة اليوم العالمي للغة الأم، عام (٢٠٠٩م)، فيقول: (العربية لغة جامعة، فالقرآن الكريم جامع لجميع معارف اللغة)، ويؤكد أن العامية التي غزت الفصحى تعتبر طامة كبرى، لأن الكثيرين من المترجمين العرب الذين يقومون بترجمة كتب الأدب والسياسة العالمية، وضعوا بترجماتهم الكلمات المعروفة بالإنجليزية بدل العربية، الأمر الذي أساء إلى اللغة العربية، وساهم في نسيان الجيل الجديد من العرب مترادفات لغتهم.

وكان هذا المستشرق يعشق التاريخ الإسلامي، وخاصة حقبة بني أمية، إذ يعتقد أن دولة الخلفاء الراشدين والدولة الأموية كانتا أقوى دول الإسلام على الإطلاق.


ثابت عيد

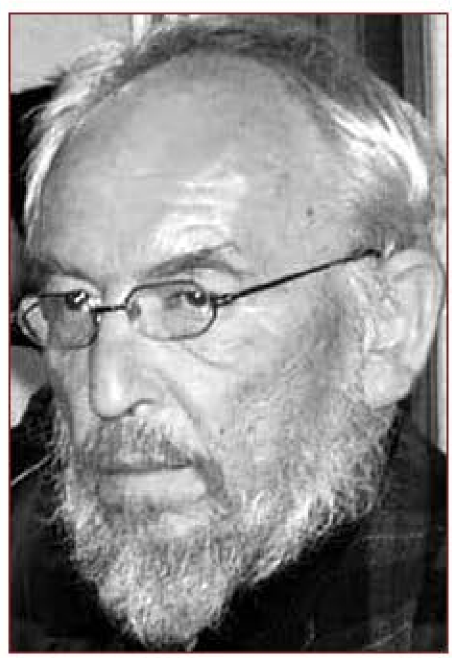

هانس ديتريش

ويُعدّ روتر أحد شهود (صبرا وشاتيلا) التي تمت على يد قوات الجيش الإسرائيلي وأعوانه، فقد كان أيام الاجتياح الإسرائيلي للبنان مديراً لمعهد الشرق ببيروت الذي أطلق عليه فيما بعد (معهد جوته)، وقد تبنى طفلين من مخيم شاتيلا قتل والداهما أمام عينيه عند مباغتة المخيم.

وقد أشرف (روتر) على إصدار كتاب في ألمانيا حول العالم الإسلامي، جاء تحت عنوان (عوالم الإسلام)، استكتب فيه (٢٩) عالماً من علماء الإسلاميات داخل ألمانيا وخارجها، في محاولة جادة لمواجهة التصورات غير العلمية التي يبثها بعض علماء الغرب عن الحضارة الإسلامية وقضايا العالم الإسلامي عبر وسائل الإعلام الغربية.

وتناولت البحوث المنشورة في هذا الكتاب، عدداً كبيراً من الموضوعات المهمة المطروحة على الساحة الإعلامية حول الشأن الإسلامي، مثل قضايا الجهاد والأصولية والديمقراطية والمرأة، والخوف من الإسلام، والإسلام السياسي، والوحدة الإسلامية، والأقليات الإسلامية في أوروبا، والإسلام في أوروبا وفي إفريقيا وفي الولايات المتحدة الأمريكية، وفي جمهوريات الاتحاد السوفييتي السابق، وصلة الغرب بإنجازات الحضارة الإسلامية، وصورة الإسلام في المجتمع الألماني.

واستهدف هذا الكتاب تنبيه الغرب، بأن

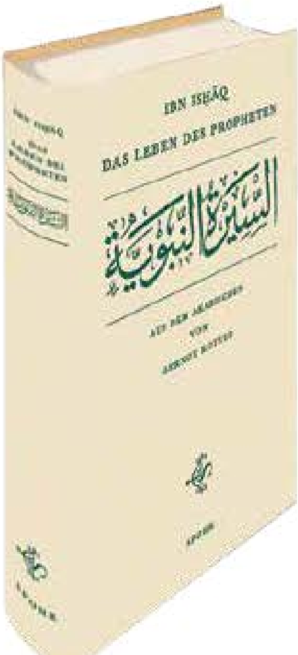

جرنوت روتر

عليه أن يتوقف عن جعل العالم الإسلامي شيطاناً مخيفاً، وأن يكون هناك موقف متفهم ومتسامح إزاء العالم الإسلامي، والذي يعد أقرب الدوائر الحضارية لأوروبا.

ويوجه الكتاب نقداً حاداً لكتّاب الدعايات في وسائل الإعلام الغربية، الذين ينشرون تصورات غير صحيحة عن الإسلام، بعيدة كل البعد عن الأمانة العلمية والضمير الأخلاقي.. ويصف الحضارة التي نشأت في ظل الإسلام بأنها (تعد واحدة من الأعمال الإبداعية الجبارة في تاريخ الإنسانية)، وقد استفادت أوروبا في العصر الوسيط الكثير من هذه الحضارة، إلا أنها للأسف لم تعترف لها بهذا الجميل. ويؤكد الكتاب أن الأقليات غير المسلمة في المحيط الإسلامي، كانت على مر القرون مصونة الحقوق، ولم يكن ذلك يعني مجرد ضمان حق البقاء لها فحسب، بل كان لها مطلق الحرية في ممارسة شعائر دينها.

وهذه المحاولة الجماعية التي قادها (روتر) مع عدد من العلماء والباحثين الغربيين، تعد شهادة حق لمصلحة الحضارة الإسلام، وجهداً علمياً جاداً قصد من ورائه إعادة النظر في الكثير من الأحكام المسبقة والمفاهيم المغلوطة المنتشرة في الغرب عن الإسلام والعالم الإسلامي، ويجب أن تحظى هذه المحاولات العلمية الجادة بما تستحقه من اهتمام وتقدير في العالم الغربي حتى ينتصر الفهم الصحيح للإسلام وحضارته على النظرة السقيمة، وتتغلب الموضوعية في البحث على الغوغائية الإعلامية التي تسعى إلى الوقيعة وإحداث الصدام بين الإسلام والغرب.

وضع عدة كتب.. منها (سيرة الرسول الكريم) و(صورة الإسلام في التراث الغربي)



من مؤلفاته



مشروعه إعادة مكانة مصر العظيمة

ثروت عكاشة

آمن بأن الثقافة هي روح الشعب



د. محمد صابر عرب

ستظل ثورة (٢٣ يوليو ١٩٥٢) في مصر ميداناً خصباً للباحثين والدارسين، فقد كُتبت عنها دراسات وبحوث كثيرة تناولت قضايا الثورة في بعدها السياسي والاجتماعي والاقتصادي، وتجاوز الاهتمام بهذه التجربة مصر إلى معظم دول العالم، من خلال الصحافة والمراكز البحثية، أعتقد أن القضايا الكبرى التي شغلت رجالات الثورة من قبيل التحرر الوطني في العالم الثالث، ودخول مصر في صراعات إقليمية ودولية، وصولاً إلى حرب يونيو (١٩٦٧)، جميعها قضايا كانت موضع عناية كل الدوائر السياسية والإعلامية والأكاديمية.

الجدير بالملاحظة؛ أنه على الرغم مما واجهته مصر من حروب وصراعات إقليمية ودولية، فقد استطاعت إنجاز أكبر تنمية اقتصادية وثقافية، لعل المجال هنا لا يسمح بالحديث عن المشروعات الاقتصادية التي استهدفت تحقيق العدالة الاجتماعية، وبرغم ذلك تبقى الثقافة هي المشروع الأهم لهذه المرحلة، وهي قضية لافتة للنظر، فقد كان معظم أعضاء مجلس قيادة الثورة من الشباب لم تتجاوز أعمارهم الثلاثين عاماً، وبحكم نشأتهم العسكرية، فقد كانت الثقافة ترفاً بالنسبة إلى الكثيرين منهم، باستثناء عدد قليل، لعل أبرزهم ثروت عكاشة ويوسف السباعي وأحمد حمروش وجمال حماد وجمال عبدالناصر الذي لفت نظري، حينما زرت مكتبته في منزله بمنشية البكري، حينما كانت وزارة الثقافة تتولى مهمة تحويله إلى متحف يحمل اسم جمال عبدالناصر، فقد دخلت إلى مكتبته الخاصة، ورحت أتصفح بعض ما كان يقرؤه من كتب في السياسة والفكر والسير الذاتية لكبار الساسة والزعماء في العالم، والكثير من كتب أخرى في الأدب والرواية.

لقد لفت نظري بشكل واضح أن الكثير من هذه الكتب، تضمنت على هوامش صفحاتها ملحوظات وأفكاراً بخط جمال عبدالناصر، بعضها كان يتضمن قدراً من النقد أو الإطراء، وقد لاحظت أن بعضاً من هذه الكتب كان يؤشر في الصفحات الأولى عليها (نسخة ترسل إلى ثروت عكاشة)، وفي ملحوظة أخرى لافتة، وأتذكر أنها كانت رواية لكاتب هندي، وقد كتب ملحوظة على الصفحة الأولى من الكتاب: (ثروت عكاشة، لعل هذه الرواية تصلح فيلماً سينمائياً). وقد تبين لي أن الثقافة كانت تمثل أهمية كبيرة في فكر جمال عبدالناصر، ولم يجد صعوبة في اختيار الرجل المناسب لهذه المهمة، وكان هذا الرجل هو ثروت عكاشة.

هكذا وجد ثروت عكاشة نفسه في المكان الذي يناسبه، برغم خلفيته العسكرية، فقد تخرج في الكلية الحربية (١٩٣٩)، ثم التحق بكلية الآداب جامعة فؤاد الأول (القاهرة) وحصل منها على دبلوم الصحافة، بعدها بتسع سنوات حصل على دكتوراه الدولة من جامعة السوربون (١٩٦٠)، ثم ترأس المجلس الأعلى للفنون والآداب، كما شغل مناصب ثقافية عديدة في منظمات دولية، فكان ممثلاً لمصر في منظمة اليونيسكو، كما عمل نائباً للجنة الدولية لإنقاذ آثار فينيسيا، وعمل ملحقاً عسكرياً بالسفارة المصرية في بون وباريس ومدريد، كما كان سفيراً لمصر في روما ما بين عامي (١٩٥٧- ١٩٥٨)، وفي كل أسفاره وزياراته إلى دول العالم شرقاً وغرباً، كان شغوفاً بالفنون والثقافات، وكان يرى أن الثقافات والفنون لا وطن لها، بل هي ملك للإنسانية جمعاء.

شغل ثروت عكاشة منصب وزير الثقافة في مصر في وزارتين، الأولى من عام (١٩٥٨-١٩٦٢)، والثانية من عام (١٩٦٦ وحتى ١٩٧٠). وكان الرجل يملك رؤية ثقافية وفنية متكاملة، وكان على معرفة دقيقة بقيمة الثقافة وأهميتها في تاريخ المصريين، لذا كان يردد مقولة: (لقد جاءنا نابليون غازياً، لكنه كان مدركاً أن عناصر المقاومة عند المصريين كامنة في نفوسهم وثقافتهم

وحضارتهم الضاربة في عمق التاريخ، وجميعها عناصر تضاعف من الشعور بالمسؤولية، لهذا لم يكن غريباً أن يستقدم معه مطبعة ومجموعة ضخمة من العلماء في شتى المعارف، وكان الهدف واضحاً في ذهن نابليون، وهو أن يسيطر على الثقافة ويوجهها في الوجهة التي تكفل له البقاء، وعلى الرغم من ذلك، فقد ذهب نابليون وذهب الاحتلال الفرنسي وبقيت ثقافة هذه الأمة لأبنائها).

كان ثروت عكاشة على وعي كبير بخصوصية الثقافة المصرية وأهميتها في وعي الجماهير في مجتمع كان يئن من نظم إقطاعية وأوضاع اجتماعية متدنية، لكنه كان واثقاً من تحقيق حلم طالما كان يراوده، وقد خطط له بعناية فائقة، واختار له فريقاً من الشباب استطاع أن يبعث فيهم روح النهضة الثقافية، التي صاغها بعناية واقتدار، وقد راح يعمل ليل نهار في متابعة الخطط والبرامج لكي يصل بالثقافة إلى جموع الشعب المصري في مدنه وريفه، وهي ذات الأهداف التي كلفه بها جمال عبدالناصر.

وتنوعت المشروعات الثقافية ما بين النشر في كل المجالات، فكان صاحب أول مشروع قومي للترجمة من الثقافات الأجنبية إلى العربية، تنوعت ما بين الرواية والسياسة وأدب الأطفال وتاريخ الفكر، واستحدث مجموعة من السلاسل في شتى المجالات، راح القراء يتلقفونها مقابل قروش قليلة، أعتقد أنها أسست لأجيال متعاقبة من المثقفين الذين ذاع صيتهم فيما بعد.

وحتى تكتمل المنظومة، فقد أنشأ أكاديمية الفنون بكل معاهدها الفنية (١٩٥٩)، وكان له رؤية واضحة في السينما، التي ازدهرت من خلال أعمال كبيرة حملت مضامين فكرية وإنسانية اتسمت بالمتعة والإبهار، كما عني بالمسرح الذي قدم أعمالاً راح الناس يستمتعون بها، وقد تجاوزت العاصمة إلى كافة المحافظات والمراكز والقرى المصرية.

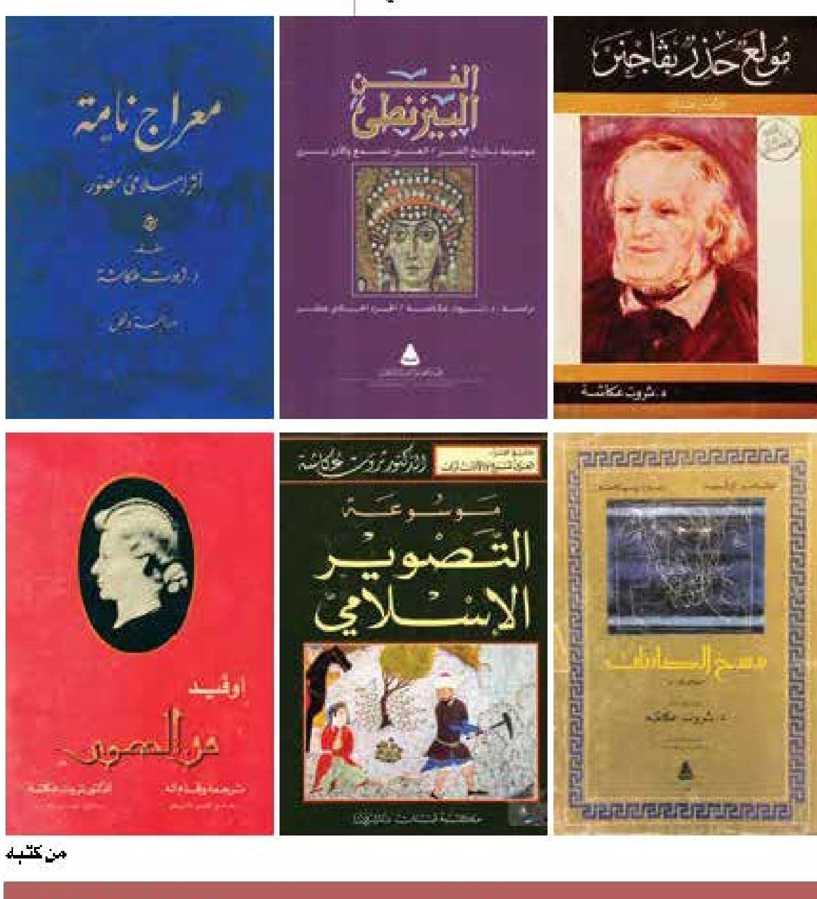
وفي سبيل الوصول بالثقافة إلى جموع الشعب، فقد أنشأ ما سمي بالثقافة الجماهيرية، التي شيد لها صروحاً في كل المحافظات، تنوعت أنشطتها بين المسرح والفن التشكيلي والفنون الشعبية، لدرجة أن كل الفنانين والمثقفين الذين ظهروا فيما بعد كانوا نتاج أنشطة الثقافة الجماهيرية، ولم يغفل العناية بالفنون الشعبية، كالسيرك القومي ومسرح العرائس والصناعات الثقافية التقليدية، وكلما حقق قدراً من النجاح، كان يجتمع بالمثقفين والفنانين ليستمع إلى آرائهم ومقترحاتهم، ويحثهم على المشاركة، وفي كل مرة كان يقول مقولته الشهيرة (الثقافة هي روح الشعب وليست قاصرة على النخبة المثقفة فقط).

يعد ثروت عكاشة صاحب الفضل الأكبر في إنقاذ آثار النوبة (جنوبي مصر)، التي كانت مهددة بالغرق من جراء إنشاء السد العالي، وفي سبيل الحصول على دعم مالي وعالمي لإنقاذ هذا التراث العالمي الكبير، فقد راح يجوب العالم حاملاً الآثار المصرية، وقد طاف بها عواصم العالم الكبرى، ففي عام (١٩٦١)، أوفد قطعاً لتوت عنخ آمون إلى الولايات المتحدة الأمريكية، كما أوفد قطعاً أخرى إلى أوروبا، وكان لهذه المعارض دوي هائل في كل دول العالم، لذا حظي بدعم مالي وسياسي كبير مكنه من إنقاذ آثار النوبة من الغرق.

كان الرجل يرى أن الثقافة لا تقل أهمية عن رغيف الخبز، وهي نفس الفكرة التي كان جمال عبدالناصر مؤمناً بها باعتبارها الوسيلة المثلى في شيوع ثقافة الوعي وتنمية المواطن لكي يكون قادراً على المشاركة في بناء أمته بوعي واقتدار شديدين، لذا أعتقد أن مشروع ثروت عكاشة كان بمثابة طاقة هائلة لمساندة الدولة في محنتها عقب هزيمة (١٩٦٧)، حينما نجحت مؤسسات الثقافة في تحفيز الناس وبعث الوعي في صفوف الجماهير من خلال استعادة الطاقة الثقافية التي

باعث الثقافة وروح النهضة المصرية وصاحب المشروعات الثقافية في كل مجالات الإبداع

نجح في إنقاذ آثار النوبة التي كانت مهددة بالغرق بعد أن طاف العالم وكسب الدعم المادي والأدبي



من كتبه


ثروت عكاشة

دفعت الناس إلى الالتفاف والتكاتف في سبيل استعادة ما خلفته هزيمة (١٩٦٧).

عشت هذه التجربة ورأيت بعيني كيف كانت الثقافة الجماهيرية في المدن والقرى والنجوع، وهي تعيد ثقة الناس في مؤسساتهم وفي جيشهم، لدرجة أن الجرائم كادت تختفي تماماً من حياة المصريين! وكانت البيوت الثقافية والفرق الفنية ونوادي المثقفين تجوب القرى والمدن، وقد أحدثت طاقة هائلة عند الشباب، أعتقد أنها كانت في مقدمة الأسباب التي أعادت للمصريين ثقتهم بجيشهم وبقضيتهم، وأعتقد أن خريجي الجامعات والمدارس ممن شاركوا في حرب (١٩٧٣)، جميعهم كانوا قد تسلحوا بهذه الثقافة التي لا تقل أهمية عن السلاح.

كان ثروت عكاشة فناناً ومثقفاً ورائداً كبيراً وصاحب مشروع شمل كل أنحاء مصر، استطاع أن يفجر الطاقات الإبداعية في كل المجالات لكي تكون جزءاً من المعركة، وكثيراً ما كان يخاطب المثقفين ويسألهم: من هو المثقف؟ هل هو الشخص القابع في محرابه كاتباً ومبدعاً؟ أم هو الشخص المنخرط بين الجماهير رائداً وملهماً ومعلماً؟ وكان المشهد برمته يجيب عن هذا السؤال العميق، فقد أضيئت المسارح وأقيمت الندوات والمعارض الفنية والحفلات الغنائية، وازدهرت السينما، وخرج المبدعون عن صمتهم وقد اندمجوا في صفوف الشعب، لدرجة أن الثقافة قد مست مشاعر العوام من الفلاحين والعمال في منظومة سادت الوطن كله.

والمدهش في شخصية هذا المثقف الكبير، أنه على الرغم من كل هذه الأعباء وتلك المسؤوليات، فإنه لم يتوقف عن الكتابة، فقد أضاف إلى المكتبة العربية أعمالاً فنية وثقافية عظيمة في تاريخ الفنون، وخصوصاً موسوعته الشهيرة عن فنون عصر النهضة، والفن الإغريقي والفن البيزنطي والفن المصري القديم والفن الإسلامي المغولي في الهند، وكتابه الشهير عن جبران خليل جبران، وغير ذلك من الأعمال التي أصبحت بمثابة علامات بارزة في حياتنا الثقافية.

أعتقد أن تجربة ثروت عكاشة في إدارة المؤسسات الثقافية وشيوع ثقافة الوعي والمعرفة وتشييد القلاع الثقافية جميعها، تعد مثالاً يمكن استعادته إعلاءً لقيم الثقافة لكي تكون بمثابة البنية الأساسية لكل مجالات التنمية في وطننا العربي، الزاخر بنماذج يمكن أن تكون قادرة على استعادة تجربة هذا المثقف الكبير، الذي جمع بكل جدارة بين الثقافة والسياسة.

لقد حظيت بشرف التعامل عن كثب مع هذا المثقف والفنان الكبير في السنوات الأخيرة من عمره، حينما كان يأتي إلى الهيئة المصرية العامة للكتاب، والتي كنت أتولى مسؤوليتها. كان يتابع بنفسه إصداراته الأخيرة التي أعاد نشرها في الهيئة، (فنون عصر النهضة- الفن الإغريقي- الفن البيزنطي) وقد كان واهناً ويعاني أمراضاً تكالبت عليه في نهاية عمره، وبرغم ذلك، كان دقيقاً وحاد الملاحظة، وفناناً حينما راح يختار نوع الخط والصور ودرجة نقائها وأغلفة الكتب وألوانها وتصميمها، وشكل الصفحات، ودأبه الشديد على مراجعة كل سطر وصياغة كل جملة يرى أنها في حاجة إلى مراجعة.

وكم كنت سعيداً باستقباله، وقد حاولت التعرف إلى ملامح تجربته وإلى أي حد هو راض عما حققه من إنجازات، لكنه كان شديد التواضع، وقد شعرت وكأن جرحاً غائراً لا يريد الإفصاح عنه. لعل مذكراته التي نشرها في مشروع مكتبة الأسرة عام (٢٠٠٤)، والتي حملت عنوان: (مذكراتي في السياسة والثقافة)، تتضمن الكثير من هذه الإحباطات التي واجهها خلال مسيرته الطويلة، لكنه كان مصراً على استكمال مشروعه الذي أعاد لمصر مكانتها الثقافية والفنية، خلال فترة تعد من أصعب وأدق الفترات في التاريخ المصري المعاصر.

إن تجربة ثروت عكاشة قابلة للتكرار، شريطة أن تتوافر لها الإرادة المؤمنة بأهمية الثقافة والفن في حياة الشعوب، وإذا كان كل ما شارك فيه الرجل من أدوار سياسية قد أصبح في ذمة التاريخ، لكن إنجازاته الثقافية والفنية لاتزال باقية ليس في المباني والمنشآت التي شيدها، وإنما في ضمير ووجدان كل المثقفين في طول البلاد وعرضها.



في سبيل الوصول بالثقافة إلى جموع الشعب أنشأ الثقافة الجماهيرية في كل محافظات ومدن مصر لنشر المسرح والفن التشكيلي والفنون والأجناس الأدبية


أحمد حمروش


يوسف السباعي



لؤلؤة المدن العُمانية

مسقط

قصيدة حفظتها أبجدية التاريخ



عامر الدبك

للطبيعة أبجديتها في الأمكنة، لغتها، حكاياتها، سردها، شعرها، نثرها، وكما هي اللغة تبتكر الطبيعة دهشة معانيها، فتقرأ قصائدها حيناً في موجة بحر، أو رفة طير، أو شهقة جبل، أو بسطة سهل، أو ترتيلة ريح على قيثارة الشجر، ولكن القصائد الأجمل تلك التي تنهض مذنا خطها البشر في صحف الحجر، وألواح الزمن، لتشهد على ذلك الإيقاع الأزلي بين أبجديتين، أبجدية الأمكنة وأبجدية الأزمنة.

بهذا الإيقاع نستدل على مدينة مسقط، قصيدة سلطنة عُمان المدهشة، وهي تبسط معانيها بين الجبل والبحر، بين الصمت والرهبة، بين الكلام والغيبة، بين الماضي والحاضر، متميزة بموقعها الجغرافي بين خليج عمان وجبال الحجر الشرقي، وكأنما كانت لتدهش الكائن بكينونة وجودها، وفتنة تشكلها بحراً وجبالاً وقلاعاً وحصوناً، لتترك زائرها مأخوذاً بهذا التجاذب بين الأصالة والمعاصرة، بين القدم والحداثة، بين التاريخ والجغرافيا، بين الآثار والحارات والأسواق والبيوت القديمة التي تفوح بالعبق التاريخي الأصيل، بما تُفردُ من دفء الزمان في المكان، راسخة بجذورها وبين المنازل العصرية الشاهقة كالحلم، ما يرسخ الهوية



التاريخية والحضارية لمدينة مسقط في إيقاع الحاضر والمستقبل.

مسقط أو (مسكد) أو (مسكت) التي سكنها الإنسان منذ فجر التاريخ بدلالة الكشوفات الأثرية، حيث استوطنت فيها أقدم الحضارات الإنسانية مسهمة في تشكيل ملامحها في صفحات التاريخ، تبدو مسورة بأسوارها العتيقة التي تستقبل العالم عبر بوابات ثلاث، هي باب المثاعيب في الركن الغربي أسفل قلعة الميراني، والباب الكبير عند نهاية الضلع الغربي للأسوار، والباب الصغير منتصف الضلع الجنوبي. محروسة بقلعتيها الجلالي والميراني كأثرين شامخين من معالمها الأثرية، التي خلفها البرتغاليون لتستدرجنا إلى معالم أخرى، خطها التاريخ في صفحات وجوده دليلاً على وجودها الأعرق في ذاكرة التاريخ، فتنهض بلدة السيفة المسماة باسم حصنها حصن السيفة، المطل من جهة على البحر، ومن جهة أخرى على الوادي، كحارس للمدينة من أي اعتداء.

مسقط المدينة العامرة، الميناء التجاري المهم عبر العصور التاريخية المختلفة، الذي أشار إليه بطليموس، ما جعلها منفتحة على الحضارات كحضارة وادي السند القديمة، مجسدة ذلك التماس الحضاري الذي رسخ حضورها وأهميتها في التاريخ الإنساني.

وذكرها ياقوت الحموي.. في كتابه (المشترك وضعاً من أسماء البلدان والمفترق صقعاً من الأقاليم) بأنها مدينة على ساحل عمان، وأشار إليها المقدسي في كتابه (أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم) بانها أول من يستقبل المراكب اليمنية وموضعٌ حسنٌ كثير الفواكه.

الكتابة عن مسقط كتابة عن دهشة الجغرافيا في عين التاريخ ودهشة التاريخ في عين الجغرافيا، يقف الناظر على تينك الدهشتين مأخوذاً بالحيرة والسؤال عن تلك المدينة، التي عرفت كيف تكون شاهدة على تحولات الأزمنة وتحولات الحضارات وتحولات الكائنات، لتبقى المدينة المدهشة في جمالها وبهائها وأصالتها.

تجمع بين أصالة تفوح بعبق التاريخ ومعاصرة تحمل إيقاع الحاضر

مسقط وطن أقدم الحضارات الإنسانية كما تشير الكشوفات الأثرية



واجهة بحرية



معرض الكتاب


النشاط المسرحي

تفاعله مع المجتمعات الإنسانية الأخرى.

هكذا يشجم المشهد الثقافي في مسقط مع المشهد الثقافي في السلطنة، المنسجم مع النهضة الحديثة لسلطنة عمان المنطلقة منذ (١٩٧٠) وحتى الآن، بخطى واثقة وروح وثابة ورؤى عميقة، مدركة للدور الثقافي والمعرفي في بناء الإنسان الحضاري، بتأصيل العلاقة مع التراث لاكتشافه والاستناد إليه لبناء الحاضر والمستقبل.

واستجابة لهذه المعيارية الثقافية التي رسختها مسقط كان اختيارها في العام (٢٠٠٦) عاصمة للثقافة العربية، لما تشكله من حضور ثقافي ومعرفي وحضاري في المشهد الإنساني، ولما تقدمه من فعاليات ثقافية متميزة على مختلف المستويات كافة، شعراً وقصة ورواية ومسرحاً وسينما ونقداً وترجمة وموسيقا وفناً تشكيلياً، لتقدم بذلك أنموذجاً حضارياً على ذلك التفاعل والتجاذب الحضاري، محلياً وعربياً وعالمياً، ما يرسخ مكانتها عراقة وأصالة وحداثة، وتفاعلاً وحواراً لا ينتهي.

وهذا ما نلحظه من خلال المنشآت الثقافية والفعاليات المختلفة، كالمجمع الثقافي في مسقط، ومهرجان مسقط بفعالياته الاجتماعية والثقافية والأدبية والرياضية والفنية والشعبية، ما يجعله مسرحاً ومنصة للتبادل

وإذا تجاوزنا ذلك العمق التاريخي والأصالة التاريخية في كتاب الحضارة، لنتلمس ملامح المدينة في عين الحاضر، أخذتنا تلك النقلة الحضارية التي وصلت إليها مسقط، وهي ترتب تاريخها في الحاضر، وحاضرها في المستقبل.

ولأن الحضارة والثقافة شاهدان على بعضهما، يأخذنا المشهد الثقافي في مسقط إلى حالة من التفاعل الحي، بين جميع المفردات الثقافية والحضارية في المدينة، وبين مفردات الحضارة الإنسانية، أكان ذلك في الفكر والفنون المختلفة، سواء المقروءة منها والمسموعة والبصرية، والتفاعلية، أم كان في العلاقات الإنسانية الحياتية، التي تبرز تلك الهوية القيمية التي تنهض على أساسها الشخصية العمانية، والمجتمع العماني في

ذكرها ياقوت الحموي في كتبه وأشار إليها المقدسي في (أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم)

تنهض بجناحي الثقافة والسياحة في نموذج حضاري لحوار الثقافات والتبادل المعرفي







من معالم مسقط

الثقافي والحوار بين الثقافات الحضارات، ومعرض مسقط الدولي للكتاب الذي يعد من أكبر التظاهرات الثقافية في مسقط والسلطنة، لأنه يمثل فرصة ثقافية ومعرفية وحضارية عبر فعالياته الثقافية المختلفة، وعبر استضافته للمثقفين والمفكرين والمبدعين من مختلف أصقاع العالم، ليلتقوا على خلفية من الحوار والتبادل المعرفي والثقافي والحضاري.

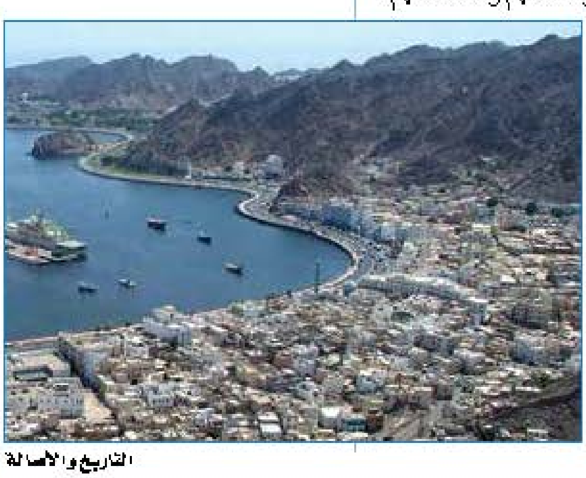
ولأن الثقافة والسياحة هما جناحا الحضارة التي تنهض بالمدن، حيث يتحاور الإرث الثقافي المعنوي مع الإرث الثقافي المادي، الذي يمثل أهم المعالم السياحية في المدينة، فقد كان اختيار مسقط عاصمة للسياحة العربية (٢٠١٢)، تأكيداً على الحضور السياحي للمدينة، بما تمتلكه من معالم سياحية جديرة بهذا اللقب، فمنها ما يفرد التاريخ في الحاضر، ومنها ما يدهش السائح بوثبة الحاضر المذهلة، ومن هذه المعالم سوق مطرح بسحره الشرقي وكورنيش مطرح ومتحف بيت الزبير الخاص بالتراث العماني والمتحف الوطني، الذي تُعرض فيه أكثر من خمسة آلاف تحفة فنية، تصور تاريخ السلطنة وأبرز محطاتها وأحداثها الكبرى. ودار الأوبرا السلطانية التي جاء تصميمها منسجماً بين التراث العماني العريق والتكنولوجيا الحديثة.

ومن المعالم السياحية أيضاً في مسقط، قصر العلم السلطاني المزين باللونين الأزرق والذهبي، والذي يعتبر من أجمل وأروع الأمثلة على فن العمارة الإسلامية في عمان، ليؤكد هذا الانسجام في العمارة الإسلامية بتشكيلاتها، التي تبعث الروح في المكان، مسجد السلطان قابوس الأكبر ثالث أكبر مسجد في العالم، الذي يعد واحداً من أشهر معالم مسقط، ممثلاً العمارة الإسلامية في أفضل حالاتها، وأبهى تجلياتها، بما ينطوي عليه من روعة تجعل منه تحفة معمارية شاهدة على روح الأصالة وبهاء الحضارة.

مسقط التي تتميز بنظافتها ما أهلها للفوز بمسابقة أنظف مدينة عربية لعدة سنوات على التوالي، تقف اليوم لتُشهد الماضي والحاضر والمستقبل، كيف انتقلت هذه النقلة المدهشة في كل مجالات الحياة، معتزة بتاريخها وإرثها وعاداتها وتقاليدها، بذات الطاقة التي تدفعها إلى الاستجابة للتطورات الحضارية والثورة العلمية والمعرفية، من دون أن يؤثر ذلك في طابعها المنسجم، وطبيعة سكانها، لأنها عرفت كيف تضع قيمها معياراً للانفتاح على العصر، ومعياراً للحوار الثقافي والحضاري مع كافة ثقافات العالم، لتبقى مركزاً حضارياً وثقافياً وتجارياً وسياحياً وسياسياً، تتحاور فيها الأمكنة المقدسة؛ المساجد والكنائس والمعابد، كما تتحاور فيها العمائر من عمق التاريخ حتى إشراقة الحاضر، كما تتعايش فوق أرضها الطيبة الجنسيات المختلفة بروح من التسامح، التي تبسطها الطبيعة بفطرتها كما يحملها البشر في قيمهم وعاداتهم ومعتقداتهم، وعلاقاتهم المختلفة.

هكذا هي مسقط المدينة، القيمة، الثقافة، السياحة، التاريخ، الأصالة، المعاصرة، الحداثة، الانسجام مسقط القصيدة، التي كلما أصغيت إليها تتصالح مع ذاتك والطبيعة والعالم.

تمتلك حضورها الثقافي والمعرفي والحضاري في المشهد الإنساني عبر ما تتبناه من مشاريع ثقافية إبداعية



التاريخ والأصالة



خوسيه ميغيل بويرتا

ميخائيل الغزيري وبدايات

الاستعراب الإسباني

في القرن الثامن عشر

شهد ما يُعرف بـ (قرن الأنوار) بأوروبا، القرن (١٨)، نشوء (علم الآثار)، و(تاريخ الفن)، و(علم الجمال)، و(نقد الفن) في جو من التنافس بين الدول والأكاديميات والتيارات الفكرية الجديدة المشوبة بالعقلانية. وكان مرجع معظم النشاطات الثقافية والفنية هو الماضي اليوناني والروماني المزدهرين، اللذين اعتبرا مهداً للحضارة الأوروبية ونموذجها الفلسفي والجمالي، أما في إسبانيا، فالأمر مختلف كما يتبين في أهم مشروع أثري وفني تم إنجازه في (قرن الأنوار)؛ فبعيد تأسيس كل من (أكاديمية التاريخ الملكية) في عام (١٧٣٨)، و(الأكاديمية الملكية للفنون الجميلة) في عام (١٧٥٢) بمدريد، قررت هاتان الأكاديميتان برعاية الملك كارلوس الثالث، أهم ملوك (التنوير) بإسبانيا، تقديم ملامح الثروة الأثرية والفنية التي ينفرد بلدنا بها للعالم، وتنفيذ مشروع طموح بعنوان له دلالة بادية: Las Antigüedades Árabes de España، أي (الآثار العربية القديمة لإسبانيا).

ومقصد المشروع هو رسم صور النقوش والزخارف ومساقط العمائر العربية المتبقية في إسبانيا في كتاب نموذجي سيتعقد تحريره منذ لحظة بدء المؤلفين عليه في عام (١٧٥٦) حتى طباعته النهائية في عام (١٨٠٤). وقد شارك في تأليفه حفنة من أهم المهندسين المعماريين آنئذٍ، وكانوا: خوسيه هيرموسيّيا، وبيدرو أرنال، وخوان دي فيليانويبا، هذا الأخير صاحب مخطط القصر الذي سيحتضن حتى اليوم متحف (البرادو) الشهير، إضافة إلى أبرع صنّاع الحفر والطباعة، وأبرز رسامي غرناطة من ذلك العهد، دييغو سانتشيث سارابيا، والمترجم اللبناني ميخائيل الغزيري، وفي الفترة الأخيرة المستعرب الفلنسي بيدرو لوثانو.

كانت مساهمة ميخائيل الغزيري مركزية فعلاً في كل هذا النشاط الملكي التنويري، الذي أدى إلى تأسيس علم الآثار العربية والاستعراب بإسبانيا في آن. ولد الغزيري في مدينة طرابلس بلبنان في عام (١٧١٠)، حيث عمل أستاذاً للغات العربية والسريانية والآرامية، علاوة على الفلسفة واللاهوت، في مدرسة الموارنة بالعاصمة الإيطالية. هناك تعرف إليه فرانسيسكو رافاغو، الذي كان سامعاً خاصاً لاعترافات ملك إسبانيا فيليب الخامس، الذي زار الحمراء وتعجب بها واهتم بصيانتها، وتلبية لدعوة من رافاغو، انتقل الغزيري إلى مدريد في عام (١٧٤٨) وعُيّن مترجماً للغات الشرقية في (المكتبة الملكية)، وعضواً في (أكاديمية التاريخ الملكية) المذكورة، وتكلف بترجمة العديد من النقود والنقوش، ونصوص عربية أندلسية أخرى إلى اللغة الإسبانية، وبالتعاون مع بعض الموارنة اللبنانيين الذين انضموا إلى فرقة الترجمة الملكية، الفرقة التي أغناها المستعربون الإسبان الجدد الذين تتلمذوا وقتئذاك على يدي الغزيري. وصية مترجمنا اللبناني- الإسباني، الذي استخدم اسمه بهذه الصيغة الإسبانية Miguel Casiri، هي وصية مهمة، فإنه كتب أول (كتالوج) للمخطوطات والكتب العربية المحفوظة في مكتبة الأسكوريال (١٧٦٠)، والذي غدا مديراً لها، وألف قاموساً للمفردات العربية المستخدمة في اللغة الإسبانية (١٧٦٣)، إضافة إلى بعض المؤلفات في تاريخ إسبانيا، استخدمت لنشرها حروف عربية طباعية مستوردة من لبنان، وهي نفسها التي ستستعمل في طباعة (الآثار العربية القديمة لإسبانيا). ومن بين أعمال Casiri، نقل (٩٦) كتابة عربية منقوشة في (القصر الملكي) بإشبيلية استجابة لطلب الوزير والكاتب التنويري الإسباني الكبير خوبيبانوس (Jovellanos) الذي شجّع الأكاديميين على ترجمة (كتاباتنا العربية)، على حد تعبيره، بشكل منتظم وعلمي، كما ترجم مجموعة من كتابات الحمراء رسمها الرسام الغرناطي سارابيا وتحتوي على أنماط كوفية تأسف الغزيري لعجزه عن فك حروفها. لاحقاً، سيتم تبيان معنى كل النقوش الكوفية للحمراء على أيدي مستعربي القرنين التاسع عشر والعشرين. وتجدر الإشارة إلى أن ترجمته لبعض المفردات والتعابير «الحمرائية» لاتزال قيد الاستعمال، بينما بقيت له معانٍ غامضة هي الأخرى لانعدام مباحث سابقة في شأنها آنئذٍ.

أما رئيس مشروع (الآثار العربية القديمة بإسبانيا)، المعماري خوسيه هيرموسييا (Hermosilla) فقد تخصص في العمارة الكلاسيكية في إيطاليا، وأخذ بزمام مهمته الأكاديمية بعزم شديد، مركّزاً على كشف كل ما ينطوي عليه قصر الحمراء، ثم جامع قرطبة، من مقاييس وأساليب يمكن ربطها بمبادئ العمارتين اليونانية والرومانية القديمتين. وعلى الرغم من أنه عبّر مراراً عن تبرمه إزاء الزخرفة العربية التي وجدها لافتة، بيد أنه حرص على نسخ بعض النماذج الزخرفية الهندسية والنباتية وفئة من الكتابات العربية التي تسرّع في إرسالها إلى (عرب مدريد)، أي إلى Casiri وزملائه بغرض فهمها وتسجيل معانيها والمعلومات التاريخية المتضمنة فيها لنشرها في الكتاب النهائي. من أجل ذلك، اجتهد هيرموسييا نفسه بعدئذٍ في نسخ بعض الكتابات الكوفية المنقوشة في محراب جامع قرطبة بيده، برغم جهله الكامل للغة الضاد، لاعتبارها ذات معنى تاريخي، قد تساعد على معرفة ذلك الكنز المعماري الغريب، على حد رأيه، بشكل أفضل، ولكن المليء بالقيم الفنية البحتة.

ومن الطريف أنه تصادف أن أحمد الغزال، سفير سلطان المغرب، وصل إسبانيا في عام (١٧٦٦) حين كان مشروع (الآثار العربية القديمة بإسبانيا) في حمى انطلاقته. كانت المهمة الرئيسية لهذا السفير العلامة، هو إبرام معاهدة للصداقة والتجارة مع المملكة الإسبانية، والتفاوض للإفراج عن مجموعة من الأسرى المغاربة. وبعد أن استقبله الغزيري بصفته المترجم الرسمي للملك كارلوس الثالث، ترك الغزال بصمته هو الآخر في مشروع (الآثار العربية القديمة بإسبانيا). وبرغم أنه لم يشر إلى هذا المشروع في كتابه (نتيجة الاجتهاد في المهادنة والجهاد)، الذي روى فيه رحلته إلى إسبانيا، فإننا نعلم من بعض الرسائل، أنه اجتمع مع خوسيه هيرموسييا في غرناطة، بينما كان هذا المعماري منهمكاً في كشف أسرار (العمارة العربية) المتمثلة بقصر الحمراء. نعم، لقد كتب هيرموسييا في بعض الرسائل المرسلة إلى أخيه أخناثيو المقيم بالعاصمة الإسبانية، أنه رافق السفير المغربي في الأيام الثلاثة، التي كرسها أحمد الغزال لزيارة الحمراء. في (نتيجة الاجتهاد) المذكورة، خصص الغزال بضع صفحات لوصف الحمراء، معبراً فيها عن انبهاره بحدائق القصر وحجراته وقببه، ونقل بعض الأشعار الجدارية، ذهبية اللون، كما وصفها الغزال، وأبدى فرحه وإحساسه بالفخر داخل هذه العمارة الرائعة العائدة إلى أجداده الأندلسيين، والتي تظل تنبض بروح الإسلام، وتأسف أيضاً لسقوط تلك الروائع والتشويش الذي أدى إليه مَن قضى على سلطنة غرناطة.

شعر أحمد الغزال بأنه موجود في أجواء أليفة، بينما شعور هيرموسييا نقيض ذلك فإنه وجد الحمراء وكأنها كيان غريب عنه آتٍ من عقيدة خطأ. وبالمقابل، فإن العمائر والبساتين والعادات الإسبانية الأليفة والطبيعية بالنسبة لهيرموسييا تبدو للسفير المغربي غريبة هي الأخرى وإن كانت مثيرة بالنسبة له. على أية حال، فإن هيرموسييا استفاد من صحبة الغزال ولفت نظره الاهتمام البالغ لرفيقه المغربي، بنسخ قصيدة نافورة الأسود، مثلاً، وأخبر أخاه أن السفير أوضح له أن حوضاً بديعاً بنقوش حيوانات وجده في الحمراء، ليس بضريح على الإطلاق، بل هو حوض ماء تزييني (وهو المعروف بحوض باديس، متحف الحمراء)، وأن النوافذ الموجودة في مداخل حجرات القصر، لا تستخدم لوضع الأحذية ، كما شاع آنذاك، لأنه توجد في محيطها كتابات قرآنية!! ولكن، اتفق المعماري الإسباني والسفير المغربي على ضرورة وجود بوابة ضخمة ورئيسية لقصر الحمراء، لا بد أن كارلوس الخامس خربها حين شيد قصره النهضوي العملاق.

في النهاية، لم يعثرا على بقايا تلك البوابة المزعومة المنسجمة مع الأسلوب الكلاسيكي والعربي معاً، عاد أحمد الغزال إلى منزله المغربي، كما واصل هيرموسييا مهمته في غرناطة وقرطبة، من دون أن ينقطع عن إرسال رسوم كتاباتنا العربية إلى (Casiri) و(عرب مدريد). هكذا نشأ علم الآثار الإسلامي والاستعراب في هذا البلد، أي في مهمة البحث والرسم والدراسة للآثار العربية الموجودة في أراضي إسبانيا نفسها، وليس عن طريق البعثات المرسلة إلى الخارج في عصر الاستعمار، كما كان حال بلدان أوروبية أخرى.

أسهم الغزيري في التأسيس لعلم الآثار العربية والاستعراب في إسبانيا

عمل أستاذاً للغات العربية والسريانية والآرامية ودرّس طلابه الفلسفة واللاهوت

كتب أول (كتالوج / نموذج) للمخطوطات والكتب العربية المحفوظة في مكتبة الأسكوريال

يعد المغرب من أكثر البلدان التي لاتزال تعاني ويلات احتلال ثغورها من قبل الاستعمار الإسباني، المتمثل في مدينتين ساحليتين وبعض الجزر، والتي يعود تاريخ استعمارها إلى أوائل القرن الخامس عشر الميلادي (القرن التاسع الهجري)، وذلك مع نهاية حروب الاسترداد وبداية الغزو الإيبيري لشمالي إفريقيا، وتتمثل هذه الجيوب المحتلة في كل من مدينة سبتة سنة (١٤١٥م) من قبل البرتغال أولاً، وبعدها تحولت إلى مستعمرة إسبانية انطلاقاً من سنة (١٥٨٠م)، ومدينة مليلية سنة (١٤٩٧م)، والجزر الجعفرية سنة (١٨٤٨م)، وأخيراً جزيرة ليلى سنة (٢٠٠٢م).


محمد الصاوي

وقد ساهمت مجموعة من العوامل في هذا الاحتلال ترتبط بما هو ديني (نشر المسيحية والتعصب للكنيسة في مواجهة الإسلام)، واقتصادي (الحصول على الموارد الطبيعية، وتصريف فائض الإنتاج)، واستراتيجي (الحصول على بقعة جغرافية متميزة لضمان طريق بحري حيوي للتجارة الإسبانية، سواء مع المغرب أو مع الدول الإفريقية انطلاقاً من الثغور المحتلة).

وبناء عليه وجه الإسبان أنظارهم إلى أقصى الشمال الشرقي للمغرب، حينما وجدوا الثغرة المناسبة لهم في البحر الأبيض المتوسط المتمثلة في مدينة مليلية، التي تعتبر من المدن المغربية الساحلية القديمة، ولقد عُرفت عند الرومان باسم (روسادير)، أما اسم مليلية «MELILLA» باللغة الإسبانية فهو مستوحى من الاسم الأصلي العربي (مْليلة) الذي بدوره يعود إلى الاسم الأمازيغي (مْليلت) ومعناه الأبيض، إشارة إلى الحجر الجيري الأبيض المنتشر على أراضيها، وقد عرفت بهذا الاسم منذ أواخر القرن الأول الهجري، حينما تخلصت من الوجود البيزنطي الموروث عن سابقه الروماني.



جوهرة البحر الأبيض المتوسط

مْلِيلِيَة.. تحنُّ إلى مغربيّتها

هذه المدينة المتوسطية تقع قبالة الساحل الجنوبي لشبه الجزيرة الإيبيرية، وتحيط بها القبائل الريفية (قبائل قلعية) المغربية من كل الجهات، ويبلغ عدد سكانها أكثر من (٧٨,٠٠٠) نسمة (٦٥٪ مسيحيون، و ٣٠٪ مسلمون، مع وجود أقلية يهودية)، وبمساحة تبلغ (١٢,٣كم٢)، وتتميز مليلية بمناخ متوسطي (مناخ البحر الأبيض المتوسط) الدافئ والرطب، مع هبوب رياح شرقية وأيضاً غربية، وفي بعض الأحيان تهب الرياح من الصحراء، ويبلغ متوسط درجة الحرارة السنوية (١٩) درجة مئوية، كما يبلغ متوسط درجات الحرارة في فصل الشتاء (١٢,٨) درجة مئوية، بينما معدل درجة الحرارة في فصل الصيف (٢٥,٢) درجة مئوية، وتتركز الأمطار في الشتاء والربيع، في حين أن الصيف يتصف بالجفاف، ومعدل سقوط الأمطار يزيد على الـ (٥٣٤) ملم في السنة، ومعدل الرطوبة (٧٥٪).



وقد احتلت مليلية مكانتها بين المدن المتوسطية بجميع مرافقها، واشتهرت خلال الجزء الأول من العصر الوسيط بتجارتها الصحراوية بين المغرب الشرقي والساحل الأندلسي، وخضعت للدولة الإدريسية وشهدت أحداث التنافس الفاطمي المرواني، وكانت قلعة (تازوطا) حصنها وقاعدتها العسكرية، ولذلك احتلتها قوات عبدالرحمن الأموي سنة (٣١٤) هجرية، غير أن الفاطميين خربوها سنة (٣٤٧) هجرية، كما استقر بها المرابطون والموحدون بعدهم، ونالها التهميش من طرف المرينيين الذين تحصنوا بقلعة (تازوطا) واختاروا مدينة غساسة المجاورة لمليلية مركزاً تجارياً للتعامل مع الأندلس، ولم يكن لها شأن في العهد الوطاسي، وما زاد في تشجيع أطماع إسبانيا باستعمار المدينة هو توقيعها مع البرتغال معاهدة (تورديسلاس) سنة (١٤٩٤م) برعاية البابا (إسكندر السادس)، التي نصت على تقسيم الأراضي بين الطرفين، ما جعل مدينة مليلية من مناطق نفوذ إسبانيا، وهو ما أتاح لها الفرصة لاحتلالها بقيادة القائد (بيدرو إيستوبينيان) الذي فتح المدينة دون قتال في سنة (٩٠٣ هجرية / ١٤٩٧ ميلادية)، وذلك بسبب ضعف السلطة الوطاسية، ومنذ ذلك التاريخ بدأ مسلسل الاستعمار إلى يومنا هذا.



إحدى بنايات مدينة مليلية

خضعت للنفوذ الإسباني عام (١٤٩٧) ومازال المغرب يطالب باسترجاعها

تتميز في معمارها بين الأصالة الفنية المغربية الإسلامية والتأثير الإسباني الأوروبي

ساهم احتلال مليلية في بروز مقاومة محلية مزجت بين السلاح والدبلوماسية أملاً منها في تحرير المدينة، ويمكن تقسيم المقاومة المغربية إلى مرحلتين أساسيتين:

مرحلة مقاومة الوجود الأجنبي، وتمتد من سنة (١٤٩٧م «عام الاحتلال» إلى سنة ١٨٥٩م) (عام وفاة السلطان عبدالرحمن بن هشام)، فخلال هذه المدة الزمنية الطويلة تميزت بمقاومة الاستعمار الإسباني، إذ إن الميزة الأساسية للمقاومة رسمية كانت أو



مسجد الروشطرو الذي بناه فرانكو سنة ١٩٤٥



ميناء مدينة مليلية

شعبية، أو هما معاً أنها كانت تسعى إلى طرد الأجنبي من نقطة وجوده، وبرغم بروز مقاومات محلية خلال القرن (١٦م وأيضاً ١٧م) بقيادة السلطان المولى إسماعيل (١٦٧٢-١٧٢٧م) لتحرير المدينة، فإنها لم تتمكن من ذلك، لكن يمكن اعتبار القرن (١٨م) هو التاريخ البارز لمحاولة استرجاع المدينة، حيث قام السلطان سيدي محمد بن عبدالله (١٧٥٧-١٧٩٠م) بتسخير جميع إمكاناته الحربية والدبلوماسية والمالية خلال ثماني عشرة سنة (١٧٥٧-١٧٧٥م) لتحرير مليلية من ربقة الاستعمار الإسباني، إذ حاول الجيش المغربي ما بين سنتي (١٧٧٤-١٧٧٥) إرغام الحامية الإسبانية على الاستسلام، لكنه لم يتمكن من ذلك، وخلال القرن (١٩م) حاول السلطان المولى سليمان (١٧٩٢-١٨٢٢م) استرجاع المدينة عن طريق التفاوض مع الإسبان الذين كانوا مترددين بين الاحتفاظ بها أو تسليمها للمغاربة، نتيجة للظروف التي كانوا يجتازونها بسبب محنة الغزو النابليوني لبلادهم، غير أن المحاولة ستختفي بعودة الهدوء إلى إسبانيا، وخلال عهد السلطان عبدالرحمن بن هشام (١٨٢٢-١٨٥٩م) حاولت إسبانيا الضغط على المغرب خاصة بعد انهزامه في معركة إيسلي سنة ١٨٤٤م ضد فرنسا، وتمكنت من توسيع حدود المدينة بتوقيع اتفاق (١٨٥٩).

مرحلة مقاومة الحدود، وتبدأ من وفاة السلطان عبدالرحمن بن هشام سنة (١٨٥٩م)، إذ حاول المغاربة خلال النصف الثاني من القرن (١٩م) والقرن (٢٠م) مقاومة توسع إسبانيا، لكن هذه الأخيرة دافعت عن الحدود المغتصبة باسم الاتفاقيات العديدة المبرمة سابقاً مع سلاطين المغرب، وفي هذا الصدد اندلعت معركة سيدي ورياش سنة ١٨٩١م انتهت بانهزام المغاربة أمام الإسبان، وابتداء من سنة (١٩٠٩م) شرعت إسبانيا في تطبيق برنامجها التوسعي الهادف إلى احتلال الريف الشرقي انطلاقاً من مليلية، لا سيما بعد التغلب على مقاومة الشريف محمد أمزيان سنة (١٩١٢)، وسارت على نهج خطة التوسع إلى سنة (١٩٢١م)، موعد انهزامها في معركة أنوال على يد حركة محمد بن عبدالكريم الخطابي، غير أن الجيش الإسباني عاد إلى الهجوم من مليلية، وبسط السيطرة على المناطق الريفية، وإبان عهد الحماية الفرنسية على المغرب (١٩١٢-١٩٥٦) كانت مليلية عاصمة الشمال الشرقي الإدارية والعسكرية لمنطقة النفوذ الإسباني، كما أنها زادت في توسيع الحدود إلى أن أصبحت المساحة اليوم نحو عشرين كيلومتراً مربعاً، بدل الاثني عشر كيلومتراً مربعاً المغتصبة قبل الحماية.

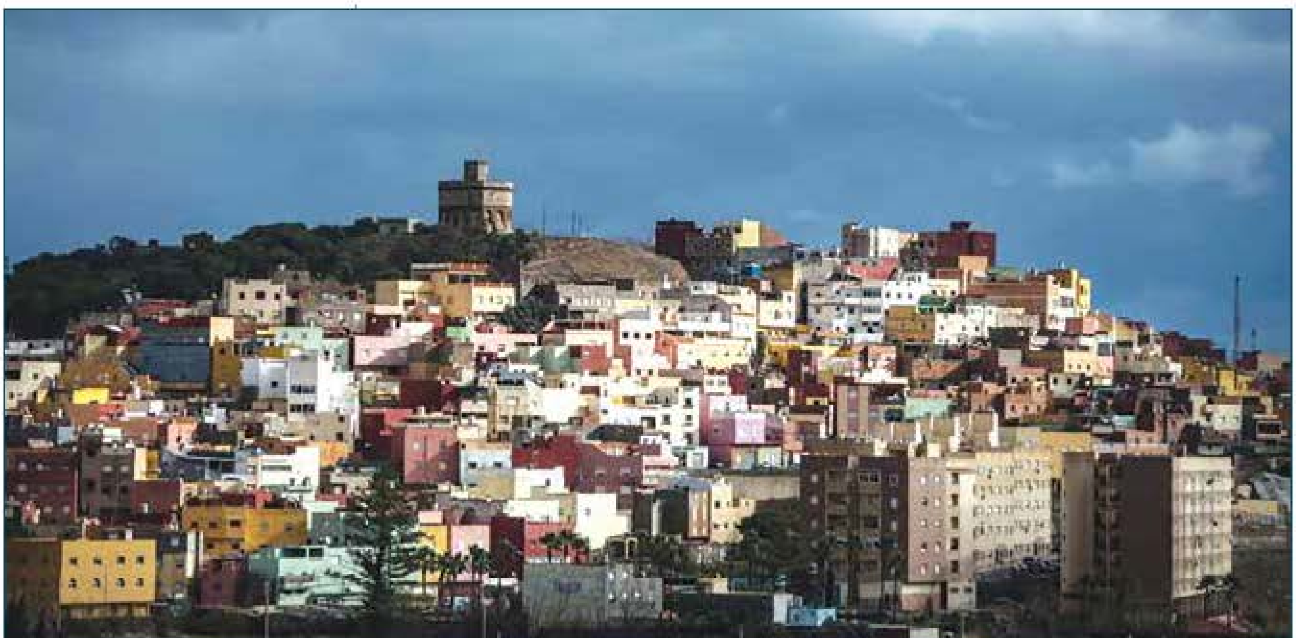
لم يتوان المغرب منذ استقلاله سنة (١٩٥٦م) عن المطالبة باسترجاع المدينة، منادياً بالتمسك على الصعيدين الدبلوماسي والدولي بحقيها الجغرافي والتاريخي، اللذين يقضيان استرجاع السيادة الوطنية إلى أهلها، غير أن تعنت الجانب الإسباني أدى إلى السعي لـ(أسبنة) المدينة بكل الوسائل، منها البحث عن

> تفتخر المدينة بوجود مسجد (الروشطرو) الذي بناه فرانكو اعترافاً بتضحيات المغاربة في الحرب الأهلية

> اقتصاد المدينة يعتمد على الصيد البحري وقطاعي النقل البحري والجوي



الطريق المؤدية لشاطئ مليلية



مدينة مليلية

تنظيم سياسي يقضي بجعلها ذات حكم ذاتي منذ سنة (١٩٩٥م)، حيث أصبحت تتوافر على جمعية برلمانية وحكومة مستقلة.

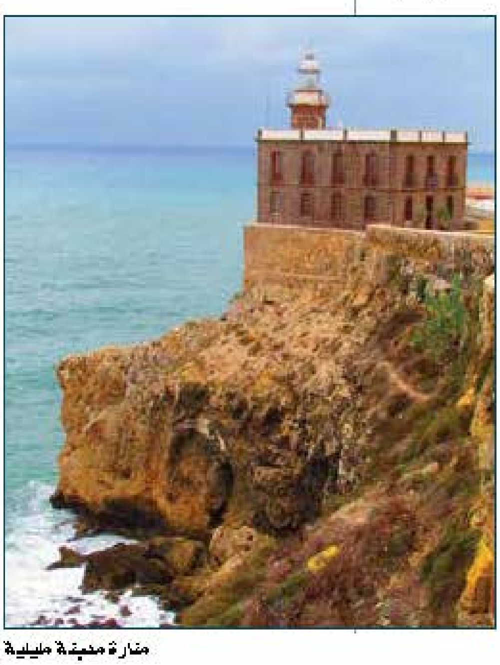
ولتحصين وجودهم بالمدينة، لم يعتمد الإسبان، عبر تاريخهم الطويل هناك، على الجانب العسكري فقط، بل عمدوا إلى تغيير معالم المدينة عمرانياً واقتصادياً، حتى أضحت فضاءً أوروبياً بامتياز، والأخطر من ذلك كله أن الإسبان تمكّنوا من تحقيق تفوق ديموغرافي بشري، يضمن الاطمئنان إلى ولاء سكان المدينة لهم، فالإسبان يشكلون منذ زمن، أغلبية سكانية بمليلية بعدما تم تهجير الأغلبية العظمى من سكانها المسلمين، ليحل محلهم آخرون ذوو دماء إسبانية، استوطنوا المدينة وتوارثوها أباً عن جد عقوداً طويلة، ويدينون بالولاء المطلق لملك إسبانيا.

وقد أطلقت إسبانيا أعمال تسييج للمنطقة الفاصلة بين مدينة مليلية ومدينة الناظور المغربية سنة (١٩٩٨م) بشريط مزدوج من الأسلاك الشائكة بارتفاع يصل إلى (٦٫٥) متر وطول (٨) كيلومترات، وكان الهدف من ذلك هو وقف الهجرة السرية وتهريب السلع.

إن اقتصاد المدينة يعتمد على الصيد البحري، وعلى حيوية قطاعي النقل البحري والجوي، نظراً للموقع الاستراتيجي، كما تستفيد من فضاء التجارة الحرة، ما جعلها منطلق حركة السلع المهربة نحو الشمال الغربي، أما فيما يخص مجال المعمار فتتميز هندسة مليلية بالمزج بين الأصالة الفنية المغربية الإسلامية، والتأثير الإسباني المسيحي، وهو ما أعطى جمالاً متفرداً لتصميم المدينة، إذ حدث تغيير كبير في المدينة منذ أن صارت إقليماً إسبانياً، حيث أصبحت ذات طابع أوروبي إسباني، مع الاحتفاظ ببعض المعالم المغربية القديمة للمدينة، ويعتبر التراث المعماري لمليلية، جنباً إلى جنب مع برشلونة، واحداً من أروع الأمثلة لنمط (أرت نوفو) (الفن الجديد) الإسباني الذي بلغ الذروة في الشعبية منذ بداية القرن العشرين، والذي يتميّز بتصميماته المتجددة.

ومن المعالم التاريخية والأثرية التي تتوافر عليها كذلك، نذكر القلعة التاريخية التي تحمل اسم (مليلية العجوز) والتي تعود إلى خمسة قرون سالفة، وتتميز بجدرانها الحجرية وأبوابها المقوسة وقناديلها المضيئة، ومنارتها المطلة على جرف البحر، كما يوجد في المدينة مسجد (الروشطرو) الذي بناه الجنرال فرانكو، اعترافاً منه بتضحيات الجنود المغاربة في الحرب الأهلية الإسبانية. وعلى رغم ما مر عليها من تأثير إسباني في مختلف المجالات، فلاتزال مليلية ترتبط بالإرث الحضاري المغربي الإسلامي العربي الأمازيغي.

من معالمها الأثرية قلعة (مليلية العجوز) والتي تعود إلى خمسة قرون سالفة



منارة مدينة مليلية



مدينة عربية في الشمال الكندي

إدمنتُن

مدينة الرشيد

إدمنتُن.. مدينة شهدت الحكاية كلها، من مبتداها إلى حاضرها.. حكاية تمتد جذورها لأكثر من تسعة عقود من الزمن، سطرتها مجموعة من المهاجرين العرب والمسلمين قليلة العدد، عظيمة الهمة؛ حملت مشعل الحراك فيها نساء أبين إلا أن يكنَّ قبساً من ضياء تهتدي به الأجيال العربية والمسلمة القادمة لتصنع في رحم المهجر وطناً يبزغ فجره في تلك البقعة البعيدة عن موطن الآباء والأجداد، حيث يقل المعين ويعز الصاحب.



ياسر صبري

فالأمر كما قال المتنبي:

عَلى قَدْرِ أهْلِ العَزْمِ تأتي العَزائِمُ
وَتأتي علَى قَدْرِ الكِرامِ المَكارمُ
وَتَعْظُمُ في عَينِ الصّغيرِ صغارُها
وَتَصْغُرُ في عَينِ العَظيمِ العَظائِمُ

مدينة (إدمنتُن) ليست مدينة عربية، بل هي واحدة من أهم مدن الشمال الغربي في كندا، وهي عاصمة مقاطعة (ألبرتا) وثاني أكبر مدينة فيها من حيث عدد السكان، إضافة إلى غناها بحقول البترول، الذي يشكل مورداً رئيساً لاقتصاد المقاطعة، ومع ذلك، فإن زخم الحضور العربي والإسلامي المتأصل فيها، يجعل لها مذاقاً خاصاً ونكهة متميزة، كتلك التي تجدها في بعض المدن العربية، فهي الحاضنة لمسجد الرشيد، الذي يعتبر أول مسجد أُسس في كندا، إن لم يكن أول مسجد في القارة الأمريكية بأسرها على اتساع رقعتها وبعد مسافتها وكثرة سكانها، وهو، على صِغر حجمه وبساطة بنائه، رمز للعرب والمسلمين، لا تخطئه العين كجزءٍ أصيل من تاريخ وحاضر هذه المدينة.. حتى إن بعض الباحثين ليطلق على المدينة لقب (مدينة الرشيد) نسبة إليه.

يمثل السكان في هذه المدينة مزيجاً متنوعاً من ثقافات مختلفة وديانات متعددة، يجمع بينها تواؤم مجتمعي، جعل هذه المدينة أنموذجاً في قبول الآخر مهما اختلفت ثقافته أو تباينت ديانته، وعلى الرغم من أن نسبة العرب والمسلمين قد لا تتجاوز (٦٪) من إجمالي سكان المدينة، فإنَّ الجالية الإسلامية والعربية استطاعت على مدار تسعينَ عاماً أن تجعل من نفسها مكوناً فعالاً من مكونات البيئة الثقافية للمدينة، وجزءاً أساسياً من تاريخها وحاضرها ومظاهر المدنية فيها بمختلف مجالاتها الثقافية والاقتصادية والاجتماعية، بل والرسمية أيضاً. غير أن ذلك التفاعل المتواتر والحضور النشط للعرب والمسلمين في مدينة (إدمنتن) لم يكن وليد قرارات لحظية ولا ردة فعل مؤقتة، بل هو نتاج جهد مخلص وعمل



دؤوب منذ أن وطئت أقدام أول المهاجرين من الجالية أرض كندا عام (١٨٧٠م) وحتى اللحظة الحاضرة.

بدأت أولى بوادر الحضور العربي في عام (١٨٧٠م)، عندما رست أول سفينة قادمة من لبنان وسوريا على الشاطئ الشرقي لكندا، وعلى متنها جمع من العرب تتجه أنظارهم إلى المجهول.. تتقاذفهم أمواج الحيرة والشك فيما هم قادمون عليه.. لا يعرف أحدهم ماذا سيكون مصيره ولا كيف ستكون حياته.. يحملون بين ضلوعهم أحلاماً وآمالاً لمستقبل أكثر إشراقاً ونجاحاً وعطاء.. هو الاغتراب إذاً.. في أقسى لحظاته.. وأجملها في آن واحد.

تفرق رفقاء السفر وتناثروا في تلك البقعة من الأرض المترامية الأطراف، فحطت رحال بعضهم في مدينة (إدمنتن) ليبدؤوا رحلة كفاح في تعلم لغة جديدة وثقافة مختلفة، وكسب ما يعينهم على تحقيق آمالهم وأهدافهم، آخذين في الاعتبار أن يتواءموا مع مجتمعهم الجديد دون الذوبان فيه، وأن يعملوا على رفعته دون المزايدة عليه، وأن يتميزوا فيه دون التعالي عليه أو التفريق في لُحمته.

بحلول عام (١٩٣٠) كان عدد المهاجرين الجدد بالمدينة قد أخذ في الازدياد، إذ بلغ عددهم ما يقرب من (٢٥٠) نسمة، ومع زيادة العدد، باتت الحاجة ماسة إلى وجود مسجد ليكون مركزاً للجالية تقام فيه الصلوات والشعائر، وتجدد فيه الروحانيات والمشاعر، ويُربى فيه الشباب على القيم والمبادئ.. تُغرس فيهم الأخلاق الحميدة، ليكونوا فخراً لأمتهم وعزاً لحاضرهم، وعلامة بارزة في وطنهم الجديد الذي هم فئة من نسيجه وفصيل من لوائه.. وهنا تحركت همم النساء وظهر في الشدائد عزمهن، إذ كان قصب السبق في تحريك تلك القضية المحورية وتحقيق ذلك الأمل المنشود، إلى مجموعة من نساء الجالية، على رأسهن سيدة فضلى تدعى (جلوي حمدون).

ففي اجتماع مع عمدة المدينة، طلبت تلك المجموعة تخصيص قطعة أرض لبناء مسجد للجالية المسلمة في المدينة، وبعد أخذ ورد، وافق عمدة المدينة على طلبهن، على أن تكون تكاليف البناء، والتي قدرت آنذاك بخمسة آلاف دولار، متوافرة قبل الحصول على الأرض، وهنا بدأت رحلة أخرى للحصول على هذا المبلغ، الذي لم يكن من السهل توفيره آنذاك، ولكن إن سمت الغاية وعلت الهمة، استُعذبت في سبيلها الصعاب؛ وأي غاية أسمى من أن تجمع أمةٌ شملها، وأن تنشر من الخير إرثها، وأن تُخلد في العالمين ذكرها، فشمر الجميع عن ساعد الجد، ليكون له شرف المساهمة في وضع بصمة عربية مسلمة على تلك البقعة من الأرض النائية، وكان لحسن علاقة العرب والمسلمين بغيرهم من المسيحيين، فضله الكبير، إذ ساهمت تلك الجاليات مساهمة محمودة في توفير المال اللازم للبناء.

وأخيراً كان للجالية ما أرادت، فتم تخصيص الأرض وبناء المسجد الذي أطلق عليه (مسجد الرشيد)، من بعد ثماني سنوات من العمل الشاق، حيث افتُتِح المسجد رسمياً في الثامن عشر من

مسجد الرشيد من أهم المعالم العربية الإسلامية في المدينة ويعتبر متحفاً ومزاراً في المدينة

من أهم مدن الشمال الكندي وعاصمة مقاطعة ألبرتا الغنية بالبترول



مسجد الرشيد



واجهة أحد المحال العربية بمدينة إدمنتُن


جانب من مكتبة المسجد

شهر ديسمبر من عام (١٩٣٨) بحضور العلّامة الكبير عبدالله يوسف علي، صاحب أشهر ترجمة إنجليزية لمعاني القرآن الكريم، وعمدة المدينة جون فري، الذي ألقى الكلمة الرسمية في حفل الافتتاح، وبدعوة جمع من بقية الجاليات الأخرى، ليصبح مسجد الرشيد بعد ذلك مركزاً للتعارف والتعاون، ليس للجالية المسلمة فحسب، بل لبقية الجاليات الأخرى في المدينة أيضاً.

ما بين عامي (١٩٣٨ و١٩٨٠) كان عدد الجالية قد وصل إلى (١٦،٠٠٠) نسمة، ولم يعد في المسجد متسع يلبي احتياجات الجالية المضطردة في الازدياد، فافتتحت الجالية في عام (١٩٨٢) مركزاً آخر يضم مدرسة إسلامية على مساحة أكبر، واحتفظت بمبنى المسجد القديم على ما هو عليه حتى وإن لم تقم فيه الشعائر. ومن ثم أغلق المسجد القديم واستعاضت الجالية عنه بالمركز الجديد والمدرسة الجديدة، وبعد نحو عشر سنوات، قرر المسؤولون في المدينة توسعة المستشفى المجاور للمسجد، ولم يكن هناك من سبيل إلا نقل المسجد إلى مكان آخر أو هدمه، فتواصل المسؤولون في المدينة مع قيادة الجالية، ليخطروهم بأن عليهم نقل المسجد إلى مكان آخر، وكان على الجالية أن توجد حلاً لتلك المعضلة لتفادي هدم المسجد، بحيث لا تذهب جهودهم سدى، فذلك المبنى الصغير أصبح رمزاً كبيراً للجالية ولوجودها في المدينة، فليس من المقبول أن يتم التفريط به لأي سبب من الأسباب.

أرادت الجالية أن يكون مبنى مسجد الرشيد القديم ضمن متحف التراث بالمدينة، ولكن هذا الأمر لم يجد قبولاً عند إدارة المتحف، فاستأنفت الجالية طلبها لدى إدارة المدينة، وأصبح الأمر قضية رأي عام، اختلفت آراء الناس فيه ما بين مؤيد ومعارض، وأصبح العبء أكثر ثقلاً على الجالية، فلا بد لهم من تعريف الناس بأهمية المبنى، وإقناعهم بضرورة المحافظة عليه كأثر تاريخي للمدينة كلها وليس للمسلمين فحسب، ولم يكن من السهل تحييد المعارضين فضلاً عن إقناعهم، خاصة وأن بعض وسائل الإعلام كانت قد تبنت الرأي المعارض، فضاعف المسلمون جهودهم للتواصل مع كافة أطياف المجتمع، ووسائل الإعلام مرة تلو الأخرى، ما كان له الأثر الإيجابي بأن تجري جريدة (جورنال إدمنتُن) تحقيقاً صحافياً بيّنت فيه أهمية ذلك المبنى لتاريخ المدينة، ودوره في إحياء جوانب التكافل والتعاون المجتمعي في المدينة، فتم قبول طلب ضم المبنى إلى المتحف، ولكن الأمر لم يخل من بعض الصعوبات، التي تتعلق بمصاريف نقل المبنى من مكانه إلى موقع المتحف، ومن ثم إعادة ترميمه حتى يحاكي سيرته الأولى.

وفعلاً تم نقل المبنى إلى متحف تراث المدينة وافتتح للجمهور في (٢٨ مايو من عام ١٩٩٢) ليصبح مزاراً لكل من أراد أن يتعرف إلى تاريخ مدينة إدمنتُن، وهكذا نجحت الجالية العربية والمسلمة في أن تكون جزءاً من تاريخ المدينة، لأنها من البداية كانت جزءاً من حاضرها.

تمتد جذور الجالية العربية الإسلامية فيها إلى تسعة عقود

سكانها يمثلون مزيجاً متنوعاً من ثقافات وديانات مختلفة ومتعددة


قلب مدينة إدمنتُن

جماليات اللغة



إعداد: فواز الشعار

من فنون البلاغة الاستعارة، وهي نوعان: التَّصْريحيةُ، وهي التي حُذِفَ منها المُشَبَّهُ وصُرِّحَ بالمشبَّهِ بِهِ. والمَكْنِيَّةُ، وهي التي ذُكِرَ فيها المُشَبَّهُ، وحُذِفَ المُشَبَّهُ بِهِ، ورُمِزَ لَهُ بإحدى خَصائصِهِ؛ ومِثالُهما قولُ المُتنبّي في وَصْفِ قَلَم:

يَمُجُّ ظَلاماً في نَهارٍ لِسانُهُ ··· ويُفْهِمُ عَمَّنْ قالَ ما لَيْسَ يَسمَعُ

سَجِيّةُ تِلْكَ مِنْهُمْ غَيْرُ مُحْدَثَةٍ ··· إنَّ الخَلائقَ فاعْلَمْ شَرُّها البِدَعُ

فقد «صرَّحَ» بالظلامِ وهو الحِبْرُ، والنَّهارِ وهو الورقةُ، و«كنَّى» عنِ الإنسانِ بلفظةِ «يُفهِم».

وادي عبقر

أتعرفُ رسْمَ الدّار طرَفَة

هو طَرَفةُ بنُ العَبْدِ بنِ سُفيانَ بنِ وائل. وطَرَفةُ، واحدةُ الطَّرْفاءِ وهي نوعٌ من الشَّجَرِ، أمّا اسْمُهُ في الأصل، فهو عَمْرو. عاشَ بين ٦٠ و٨٦ قبل الهجرة (٥٣٩ – ٥٦٥ للميلاد).

(من الطويل)

أتَعْرِفُ رَسْمَ الدّارِ قَفْراً مَنازِلُهْ ··· كَجَفْنِ اليَمانِ زَخْرَفَ الوَشْيَ ماثِلُهْ [1]

بِتَثْليثَ أوْ نَجْرانَ أوْ حيثُ تَلْتقي ··· مِنَ النَّجْدِ في قِيعانِ جَأْشٍ مَسائلُهْ [2]

دِيارٌ لِسلْمى إذْ تَصِيدُكَ بالمُنى ··· وإذْ حَبْلُ سَلْمى مِنْكَ دانٍ تَواصُلُهْ

وإذْ هِيَ مِثْلُ الرِّئْمِ، صِيدَ غَزالُها ··· لَها نَظَرٌ ساجٍ إلَيْكَ تُواغِلُهْ [3]

غَنِينا، وما نَخْشى التَّفَرُّقَ حِقْبَةً ··· كِلانا غَرِيرٌ، ناعِمُ العيشِ باجِلُهْ [4]

لَيالِيَ أقْتادُ الصِّبا ويَقُودُني ··· يَجُولُ بِنا رَيْعانُهُ ويُحاوِلُهْ [5]

سَما لكَ مِنْ سَلْمى خَيالٌ ودُونَها ··· سَوادُ كَثِيبٍ عَرْضُهُ فأمايِلُهْ [6]

وكَمْ دُونَ سَلْمى مِنْ عَدُوٍّ وبَلْدَةٍ ··· يَحارُ بِها الهادي، الخَفِيفُ ذَلاذِلُهْ [7]

وقَدْ ذَهَبَتْ سَلْمى بِعَقْلِكَ كُلِّهِ ··· فَهَلْ غَيرُ صَيْدٍ أحْرَزَتْهُ حَبائِلُهْ

كما أحْرَزَتْ أسْماءُ قَلْبَ مُرَقِّشٍ ··· بِحُبٍّ كَلَمْعِ البَرْقِ لاحَتْ مَخايِلُهْ [8]

١- جَفْنُ اليَمانِ: غِمْدُ السَّيفِ. ماثِلُهُ: صانِعُهُ.

٢- تَثْليث ونَجْران: مَوضِعانِ. النَّجْدُ: المرتفعُ منَ الأرضِ. القِيعانُ: الواحدُ قاعٌ: الأرضُ السَّهلةُ. جَأْش: موضِع. مَسائلُهُ: مكانُ سَيَلانِ الماءِ.

٣- الرِّئْمُ: الظَّبْيُ الخالصُ البَياضِ. ساجٍ: ساكِنٌ. تُواغِلُه: تُسارِقُه. ٤- غَليلا: أغْفَلا. الباجِلُ: الحَسَنُ الحالِ. ٥- رَيْعانُه: أوَّلُهُ.

٦- السَّوادُ: الشَّخصُ. أمايِلُهُ، واحدةُ أمْيَل: حَبْلٌ مِنْ رَمْلٍ. ٧- الذَّلاذِلُ: أسفلُ القَميصِ.

٨- المُرَقِّشُ: شاعرٌ، ماتَ كَمَداً في حُبِّ ابنةِ عمِّهِ أسماء. المَخايِلُ: مُفردُها مَخِيلَةٌ: السَّحابةُ التي لا تُمْطِرُ.

قصائد مغنّاة

ذكرى

نظَمها: أحمد فتح الدين، ولحَّنها: عبدالله محمد، وغنّاها محمد عبده، عام ١٩٩٨

(مقام الرصد)

هيّجَتْ ذِكـراكِ حُبّي واسْتبدَّ بيَ الأنينْ   وتفتّتَ القلبُ المتيّمُ في هواكِ أتشعرينْ
أنا في دُجى اللّيلِ أمنّي طَرْفيَ الباكي الحَزينْ   بِخيالِ فاتنةٍ كغُصْنِ البانِ كالدُرِّ الثّمينْ
لا أظـنُّـكِ تَـذْكُـريـنْ
هـل تـذكُـريـنَ الـفُـلـكَ مَـهْـدَ غـرامِـنـا   والـمـوجُ يـرقُـصُ ضـاحِـكـاً بِـجـوارِنـا
والـبَـحْـرُ فـي صَـمْـتٍ يُـداعِـبُ فُلْكَـنـا   والـبَـدْرُ فـي تـيـهٍ يُـبـارِكُ حُـبَّـنـا
وكـأنَّ هـذي الـدُّنيـا مُـلكُ يَمينِنا
لا أظـنُّـكِ تَـذْكُـريـنْ
هل تذكُرينَ مَقامَنا وخِيامَنا عِندَ الغديرْ   والطّيرُ ترقُصُ فوقَنا نشوانةً جَذَلاً تطيرْ
والزّهرُ يُرسِلُ عِطرهُ الفوّاحَ من طيبِ العَبيرْ   والـمـاءُ يـجـري حَـوْلَـنـا عَـذْبَ الـنّـميرْ
لا أظـنُّـكِ تَـذْكُـريـنْ

فقه لغة

الصُّبحُ، أوَّلُ النَّهارِ. الغَسَقُ، أوَّلُ اللَّيْلِ. الوَسْمِيُّ، أوَّلُ المَطرِ. البارِضُ، أوَّلُ النَّبْتِ. اللُّعاعُ، أوَّلُ الزَّرْعِ. اللِّبَأُ، أوَّلُ اللبَنِ. السُّلافُ، أوَّلُ العَصيرِ. الباكُورَةُ: أوَّلُ الفاكِهَة. الأُوارُ، شِدَّةُ حَرِّ الشَّمْسِ. الوَديقَةُ، شِدَّةُ الحَرِّ. الصِّرُّ، شِدَّةُ البَرْدِ.

أخطاء شائعة

ترد كثيراً عبارة (ونوّه إلى ضرورة كذا...)، بمعنى أشار، وهي خطأ، ففي لغتنا: ناهَ الشيءُ يَنُوهُ: ارتفعَ وعَلا، فهو نائِهٌ. ونُهْتُ بالشَّيءِ نَوْهاً ونَوَّهْتُ به ونَوَّهْتُهُ تَنْويهاً: رفَعْتُه. فالتنويهُ إذاً هو الإشادةُ، وليسَ (الإشارة). وتردُ في الصُّحُف عبارة (غطّى فلانٌ المؤتمرَ الثقافيَّ) وهي خطأ، والصواب (ذكرَ، أو فصّلَ)، لأنَّ التغطيةَ هي السَّتْرُ والإخفاءُ.



ينابيع اللغة

ابنُ هشام

عبدُالله بنُ يوسُفَ بنِ أحمدَ بنِ هِشام، أبو محمّد، جمالُ الدين. وُلد في مدينة القاهرة سنة ٧٠٨ للهجرة (١٣٠٩ للميلاد)، ونشأ وترعرعَ فيها وشَبَّ مُحبّاً للعلْم والعُلماء، فأخذَ عن الكثيرِ منهم، ولازمَ بعضاً من الأدباءِ والفُضلاء.

تَصدَّر للتدريس، ونفعَ الطالبين وانفردَ بالفوائدِ الغريبةِ والمَباحثِ الدّقيقةِ، والاقتدارِ على التصرُّف في الكلام. وكانَ ذا مَلكةٍ عجيبةٍ يتمكّن بها منَ التعبيرِ عن مقصودِهِ بما يريدُ، مُسْهِباً ومُوجِزاً.

عُرِفَ عنه تحلّيهِ بالتّواضُع والبِرّ ودَماثةِ الخُلق ورقّةِ القلب، وقد تخرّجَ بهِ جماعةٌ من أهلِ مصرَ وغيرِهم، وانتفعَ بهِ النّاسُ، وتفرّدَ بفُنون اللغة، وأحاطَ بدقائقِها وحقائقِها.

قال ابنُ خلدون: (**ما زلْنا ونحنُ في المَغربِ نَسمعُ أنّه ظهرَ بمصرَ عالمٌ بالعربيّة يُقالُ له ابنُ هِشامٍ، أنْحى مِنْ سيبَوَيه**).

قرضَ الشعر أيضاً، ومِنْ نَظْمِه:

ومَـنْ يَصْطَبِرْ للعِلْمِ يَظْفَرْ بِنَيْلِهِ ومنْ يَخطبِ الحَسْناءَ يَصْبِرْ على البَذْلِ

ولابنِ هشام مُصنّفاتٌ منها: أوضَحُ المَسالك إلى أَلْفيّةِ ابنِ مالك. وشرحُ شُذورِ الذّهب. وغيرهما كثيرٌ لكنْ أهمّ مؤلّفاته، وأشهرَها (مُغني اللبيبِ عَنْ كُتُبِ الأعاريب)، وهو مُصنّفٌ فريدٌ من نوعه ثَريٌّ في مادّته. وقدْ سَلكَ فيه نَهْجاً مميزاً، حيثُ وضعَ الأدواتِ والحروفَ مصنّفةً على حُروفِ المُعْجم، وجمعَ شاردَها وفصّلَ قواعدَها، فتحدّثَ في تَفْسِيرِ الْمُفْرَدَات، والْجُمل، وما يتَرَدَّدُ بَينهما، وَهُوَ الظّرْف وَالْجَارّ وَالْمَجْرُور، وذكَرَ أَحْكَاماً يكثُرُ دورُها ويقبُحُ بالمُعْرِبِ جَهْلُها، والأَوْجُهَ الّتِي يدْخلُ على الْمُعْرِبِ الْخللُ من جِهَتها. وحذّرَ من أُمُورٍ اشْتُهِرتْ بَينَ المُعربين والصّوابُ خِلَافُها، وكَيْفيّةَ الْإِعْرَاب، وأُمُوراً كُلّيةً يتَخَرّج عَلَيْهَا مَا لَا يَنْحَصِرُ مِنَ الصور الْجُزْئِيّة. وكان غزيراً في شواهده القرآنية، والشعرية.

تُوفّي في مصرَ، سنة ٧٦١ للهجرة، (١٣٦٠ للميلاد).



واحة الشعر

جَليلةُ بنتُ مُرّة

هي أُخْتُ جَسّاس بنِ مُرّة، بنِ ذُهْلِ بنِ شَيْبانَ بنِ بَكْرِ بنِ وائل، وزوجةُ كُلَيْبِ وائلٍ التَّغْلبي، أولى الشّاعراتِ العربياتِ ومن أجملِ نساءِ قومِها. كانَ زوجُها كُلَيْبٌ كثيرَ الفَخْرِ بنفسهِ أمامَها، وكثيرَ التَّعريضِ بأهلها. وبذريعةِ ضَرْعِ كُلَيْبٍ ناقةَ خالتهِ البَسوس، رماهُ جسّاسٌ فقتله. فاضطرت إلى الرّحيل عنْ قَوْمِ زوجِها، إلى ديارِ أبيها. فبلغَها أن أختاً لكُليب قالتْ بعدَ رحيلها: رَحْلةُ المعتدي وفِراقُ الشّامتِ. فقالت: أسعدَ اللهُ جَدَّ أختي (الجَدّ: الحَظّ)، أفلا قالتْ: نُضْرةُ الحَياءِ وخَوْفُ الاعتداء.

ثم قالت: **(منَ الرَّمَل)**

يا ابْنةَ الأقوامِ إن لُمْتِ فَلا ... تَعْجَلي بِاللَّوْمِ حتّى تَسْأَلي

فَإِذَا أَنتِ تَبَيَّنْتِ الّتي ... عِندها اللّومُ فَلُومي واعذِلي

إنْ تَكُنْ أختُ امْرِئٍ لِيمَتْ على ... جَزَعٍ منها عَلَيهِ فافْعَلي

فِعْلُ جَسّاسٍ على ضَنّي بِهِ ... قاطِعٌ ظَهْري ومُدْنٍ أَجَلي

يا قتيلاً قَوَّضَ الدَّهرُ بِه ... سَقْفَ بَيتَيَّ جميعاً مِنْ عَلِ

ورَماني فَقْدُهُ مِنْ كَثَبٍ ... رَمْيةَ المُصْمَى بِهِ المُستأصَلِ

وقالت متأسّيةً أيضاً: **(منَ الطويل)**

إذا الخَيْلُ سارتْ بَعْدَ صُلْحٍ صُدورُها ... وخُوِّفَ ابنا وائلٍ وعَشيرُها

تَقطّعتِ الأَرْحامُ مِنْهُمْ وبُدِّلَتْ ... ضَغائنَ حِقْدٍ بَعْدَ وُدٍّ صُدورُها

توفيت نحو (٨٤ ق.هـ – ٥٣٨ م)



مصطفى محرم

روح الفكاهة أعظم المكاسب والمميزات الإنسانية

الضحك ضرورة حياتية يجب مطاردته واقتناصه

الضحك ضرورة من ضروريات الحياة، ومن دونه تصبح حياتنا سلسلة من المعاناة والمآسي والضجر والكآبة، ولذلك يسعى المرء دائماً إلى مطاردة الضحك واقتناصه ليضفي البهجة والسرور على حياته. ولولا الضحك في حياة الانسان ما شغل الفلاسفة والعلماء والفنانون أنفسهم بتعريفه والبحث للوقوف على أسبابه ووضع قواعد له، وما سعى أهل الدنيا هذه من أجل أن يخلقوا من خلاله فناً نعرفه جميعاً ونعشقه وهو فن الكوميديا.

مَنْ منَّا لا يود أن يضحك، مَنْ منَّا لا يريد أن يتخلص من همومه التي تضفي المرارة والكآبة على حياته؟ مَنْ منَّا لا يسعى من أجل الإحساس بالسعادة حتى ولو لمجرد لحظات قصيرة؟ إن روح المرح أو روح الفكاهة هي أعظم المكاسب والميزات البشرية (المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها– ملتون ماركس).

وقد يتولد الضحك في بدء حياة الإنسان بالدغدغة. ونحن نلاحظ هذا بالنسبة إلى أطفالنا، فكم يسعدنا رؤية الطفل وهو يضحك. ولذلك فإننا نقوم بدغدغة أطفالنا لنجعلهم يضحكون. ويظل الإنسان يسعد في طفولته بالضحك بالطرق البدائية عن طريق الدغدغة العقلية، وهي التي تتعلق بفن الكوميديا.

ويعترف الفيلسوف الألماني (نيتشه) بأنه لا يجد سبباً في كون الإنسان هو الحيوان الوحيد الذي يضحك، ويفترض بأن هذا يرجع إلى أن الإنسان هو أشد المخلوقات حزناً وألماً، ولذلك كان لا بد أن يبحث الإنسان عن دواء من أجل التغلب على هذا الحزن والشعور بالألم والكآبة، فاخترع الضحك. ولذلك فإن نيتشه يرى أن أكثر المخلوقات تعاسة وشقاء في هذه الدنيا هو بالتأكيد أكثرهم بهجة وسروراً أيضاً.

وربما أيضاً أن الإنسان هو المخلوق الوحيد المحب للتغيير، فإنه سرعان ما يعتريه الملل من أن يسود حياته مزاج واحد. فبعد حياة المعاناة والجد والصرامة مما يقبض النفس ويزيد من اكتئابها، تهفو هذه النفس إلى ما يخفف عنها ويملؤها بالبهجة والسرور. ولذلك فإنه ينشد اللهو، خاصة ما يجد فيه متعة وترويحاً ويثير ضحكه الذي يزيح عن صدره الغم والكرب، فيجد ذلك أكثر ما يجده في الفكاهة والنكتة محاولاً الهرب من واقعه الأليم.

وهذا ما جعل الفيلسوف الإنجليزي الشهير هربرت سبنسر يرى أن الضحك مجرد فائض للطاقة الإنسانية، وعلى المرء أن يجد له متنفساً ليخرج هذه الطاقة من جسده. ولذلك يقول (سبنسر) في كتابه الشهير The Physiology of Laughter (فسيولوجية الضاحك): إن الطاقة الفائضة التي يثيرها الإحساس بالسرور والبهجة، لا بد أن تبحث عن منفذ من خلال الظاهرة الصوتية المتعلقة بعملية التنفس، والتي نطلق عليها اسم الضحك.

ويقول الدكتور زكريا إبراهيم: إن (داروين) يرى أن هناك نوعاً من القردة في مقدورها أن تضحك مثل الإنسان، ولكن الإنسان هو الحيوان الوحيد الذي يعرف كيف يُضحك الآخرين. والحق أن الإنسان هو الحيوان الوحيد الذي يعرف النكتة ويستخدم الفكاهة ويتفنن في خلق أسباب الضحك، ويستعين بسلاح الدعابة والسخرية في تعامله مع الآخرين، ويستخدم ذكاءه في ابتداع الروايات الهزلية. (سيكولوجية الفكاهة والضحك– الدكتور زكريا إبراهيم).

وإذا ما حاولنا تعريف الضحك، فإن علينا أن نتأمل ما كتبه الفيلسوف الفرنسي (هنري برجسون) في كتابه الشهير عن الضحك. يرى برجسون أن لا شيء مضحكاً سوى ما هو إنساني، فالمنظر قد يكون جميلاً رائعاً أو يكون تافهاً أو قبيحاً، ولكنه لا يكون مضحكاً أبداً. وإذا ضحكنا من حيوان فلأننا وجدنا عنده وضعاً إنسانياً أو تعبيراً إنسانياً. (الضحك La Rire هنري برجسون).

ويضرب برجسون مثلاً بالقردة عندما تقوم بتقليد الإنسان في حركاته، أو عندما ترتدي بعض الحيوانات المدربة بعض ثياب الإنسان. فنحن لا نضحك كما يقول برجسون عندما تقوم القردة والكلاب والنمور أو بقية الحيوانات بتقليد بعضها بعضاً، ولكننا نضحك فقط عندما نراها تقترب في حركاتها من سلوك الإنسان، وهذا ما يجعل عروض السيرك متعة للإنسان الكبير قبل الصغير، ومن العوامل التي تقوم بالترويح عن النفس.

ويستطرد برجسون قائلاً: إن العقل يقوم بالدور الأساسي في عملية الضحك. فقد أجمع الكثيرون من علماء النفس على أن الضحك لا يحدث إلا عن طريق العقل، أي أن الضحك هو في المقام الأول عملية ذهنية، فهو بالفعل عملية تركيبية تتكون من عدة عناصر يقوم العقل بتجميعها بحيث يثيره ما فيها من تناقض، وتقليد، وتكرار وخروج عن المألوف، وعنصر الصدمة أو المفاجأة وأحياناً ذكاء الموقف أو غبائه. وعندئذٍ يرسل العقل إشاراته إلى أعضاء الجسم المتعلقة بإصدار حركات وأصوات الضحك حسب قوته، حيث يتدرج الأمر في البداية بطيئاً أو من شدته ينفجر مرة واحدة حتى يصبح كما نصفه أحياناً بأنه ضحك من القلب.

ويقول برجسون: لكي يحدث الضحك ما يحدثه من تأثير، لا بد أن يتوقف القلب برهة عن الشعور، لأنه يتوجه إلى العقل المحض، وينبغي لهذا العقل أن يكون على صلة بعقول أخرى. فإننا في رأيه لا نتذوق الضحك في حالة إحساسنا بالعزلة، لأن الضحك في حاجة إلى صدى، أي أن المشاركة الوجدانية مطلوبة أيضاً في إحداث الضحك. ونحن حقيقة نلاحظ أن هذا ما يحدث في دور المسرح ودور السينما، أو أي تجمعات تشاهد عملاً كوميدياً، حيث يصيب الجمهور بعضه بعضاً بعدوى الضحك كلما شاهدوا أو سمعوا

ما يضحك. ويحدث هذا كثيراً في جلسات السمر والسهر، أو في الجلسات العائلية، حيث يضحك أفراد هذه الجلسات أحياناً لمثيرات تافهة للضحك. وفي دور السينما ودور المسرح، قد يضحك المرء أحياناً دون أن يعرف السبب إلا لسماع من حوله وهم يضحكون، وقد لاحظت هذا في أثناء مشاهدة أحد الأفلام الأجنبية دون أن يكون هناك ترجمة. ولذلك لا يمكن للإنسان أن يضحك من تلقاء نفسه أو بمفرده، فلا بد من وجود الشخص الآخر الذي يسخر منه أو يهزأ به مداعباً، أو يشترك معه في السخرية من شخص آخر، أو هناك مَنْ يتبادل معه النكتة والقفشات أو يضحك لضحكه.

وكما يقول برجسون: إن علينا أن نرجع بالضحك إلى بيئته الطبيعية، وذلك حتى نستطيع أن نفهمه، وهذه البيئة هي المجتمع، ويجب كذلك أن نحدد وظيفته النافعة بشكل خاص. وهذه الوظيفة التي يعتبرها برجسون وظيفة اجتماعية، فإن الضحك يحقق أغراضاً اجتماعية معينة، وفي نفس الوقت ذات دلالة اجتماعية.

وفي رأينا أن الضحك يحقق أغراضاً أخرى، فإنه إضافة إلى أغراضه الفسيولوجية والاجتماعية، وحتى الأخلاقية، هناك أهم من كل ذلك وهي الأغراض السيكولوجية. فإن الضحك يساعد على تخفيف حدة التوتر عند كل منا، بل إنه أحياناً يقضي عليه تماماً ويعيد إلى النفس توازنها وهدوءها، بل إنه أحياناً يزيل عن النفس آثار الحقد والبغضاء ويبدد قوى الغضب المدمرة، ما يساعد بعد ذلك على اختيار القرار الصواب، وأن الابتسام والضحك والبشاشة والمرح والفكاهة والمزاح والدعابة والهزل والنكتة والملحة والنادرة والكوميديا، ما هي إلا ظواهر نفسية من فصيلة واحدة، وكلها تصدر عن تلك الطبيعة البشرية المتناقضة التي سرعان ما تحل حياة الجد والصرامة والعبوس فتلتمس في اللهو ترويحاً عن نفسها (سيكولوجية الفكاهة والضحك – الدكتور زكريا إبراهيم).

ونلاحظ كما يقول برجسون، أن الشخصية المضحكة تكون كذلك على قدر ما تجهل بأنها تثير الضحك من سلوكها وحديثها، فإن المضحك لا يشعر بذاته وكأنه يستخدم طاقية الإخفاء بطريقة معكوسة، فإذا به يحتجب عن نفسه ويظهر أمام بقية الناس. أما الشخصية التراجيدية فإنها لا تغير من سلوكها شيئاً عندما تدرك ما سوف يكون رأينا فيها، بل إنه من الأغرب أنها قد تستمر في طريقها مع وعيها الكامل وشعورها الواضح بما تثير في نفوسنا من كراهية.

أما العيب في المضحك، فإنه ما إن يشعر بأنه يثير فينا الضحك بما يفعله، حتى يحاول أن يغير ما يفعله حتى ولو كان بشكل ظاهري على الأقل. فلو أن (هارباجون) بطل مسرحية (البخيل) لموليير، رآنا نضحك من بخله، ما طالعنا به أو جعله (موليير) يظهر لنا على صورة أخرى، ولا نستطيع أن نتخيل أنه كان في مقدوره إصلاحه. فالضحك أحياناً يكون نوعاً من القصاص، فهو يحاول أن يجعلنا نظهر بما ينبغي أن نكون، وما سوف نصير إليه فعلاً في أحد الأيام.

والضحك أنواع؛ وكل نوع له تأثيره في الفرد.. فهناك ضحك عادي تقتضيه المجادلة أحياناً، وهناك ضحك إسفاف تقتضيه المواقف المبتذلة والخليعة، وهناك ضحك يسمو بالنفس ويدعو إلى التفكير، وهناك ضحك تأثيره إبداعي.

وبعض الممثلين لا يحبون إضحاك المتفرج طوال العمل الفني حتى لا يضعهم الجمهور في قوالب، فالجمهور يحب أن يحصر أصنامه المعبودة في قوالب ثابتة. وهناك ممثلون يميلون إلى التنوع، فكان على سبيل المثال شارلي شابلن يخلط الكوميديا بالتراجيديا، وكذلك نجيب الريحاني، وبرع كل منهما في النوعين، ولم يستطع الجمهور أن يضع كلاً منهما في قالب واحد.

وعندما يضع الممثل في ذهنه أنه مضحك، فإن إضحاكه يخرج مصطنعاً زائفاً، وقد يصيب وقد يخيب، وقد لا يتذكر المشاهد بعد خروجه من دار السينما أو المسرح.

ويتوقف الإضحاك أحياناً على نوعية المشاهد، وفي هذا شيء من الخطورة في الأعمال الكوميدية، فإن الكوميديا التي تختص بزمان أو مكان أو بيئة أو نوع من الناس، هي كوميديا وقتية تتعلق بالزمن الذي وجدت فيه فقط. والكوميديا في السينما هي أنسب الأنواع الفنية لأنها من الممكن أن تصبح عالمية في تأثيرها إذا ابتعدت عن التخصيص والانتماء إلى بيئتها فقط. والضحك لا ينبعث من شكل الممثل وإنما المهم ما يؤديه هذا الممثل من قيمة بصرف النظر إذا كان قصيراً أو بديناً أو رفيعاً أو طويلاً. وقد ظل شابلن يؤدي لما يقرب من نصف قرن دور الرجل القصير، الذي يرتدي الحلة السوداء القديمة والقبعة الإنجليزية المستديرة والعصا أحياناً، دون أن يثير هنا التكرار الملل في نفس الجمهور، بل كان جمهوره يضحك دائماً وكأنه يراه لأول مرة.

ميزة الإنسان عن بقية الكائنات ليس لأنه يضحك بل لأنه قادر أيضاً على إضحاك الآخرين

نضحك من الحيوانات لأننا نراها تقترب في حركاتها من تقليد سلوك الإنسان

الضحك لا يتم بعزلة فهو بحاجة إلى المشاركة الوجدانية في جلسات السمر والسهر والدراما السينمائية والتلفزيونية

تأليف

صِلُوا نِجَيْم



فوزي صالح

فوق ربوة تطل على الطريق الواصل بين قريتي (شرشابة) و(سنباط)، يرتفع بناء أبيض كتب على واجهته بخط بارز: (صِلُوا نجيم)، ولأن العبارة تبدو من السياق مبهمة، وغير مفهومة، فقد نشبت حول تفسيراتها معارك كلامية لا حصر لها، لكنها ظلّت تحمل معنى واحداً لا يتغيّر عند عوام المنطقة: ضريبة مفروضة على كل بالغ عاقل يمرُّ بالمقام، وإلا أصابه الضر! أين تذهب؟ سؤال قديم قدم الحكاية ذاتها، وإراحةً للنفس والرأس، قيل إنّها حقٌّ مشروع لخدم المقام، الذين لم يرهم أحد. أمّا أصل (نجيم)، فغير معروف، إذ إن هذا الاسم غير متداول في هذه الناحية بتاتاً، وإن كانت هناك بعض التفسيرات، التي لا ترقى لمستوى اليقين.



روى جدّي عن جدّته أن أحد متحذلقي عصرها، انتقد ذلك السلوك، مكذّباً ما أشيع عن ظاهرة التَّجدُّد الذاتي للون المقام، واتهم جهة ما بتبني هذه الخزعبلات، وترويجها عمداً بين الأهالي، بغرض إلهائهم، والغريب في الأمر، أنّ الرجل وُجِدَ معلّقاً من أذنيه، في صبيحة اليوم التالي، على باب المقام، برغم أن ارتفاع بابه لا يزيد كثيراً على المتر، ودخوله، الذي لم يجربه أحد، يحتاج إلى انحناءة، تصل إلى شكل الركوع، وقبّته تشبه إلى حدّ ما نصف الدائرة المنقوصة، ولا مكان أصلاً للتعليق! ضحكتُ، بينما بسملَ جدّي، وقرأ المعوذتين وقال: أمرتُ ألّا أخوض أبداً في هذه السيرة، فلا تلح عليّ يرحمك الله.

ولمّا لم ألح عليه كما طلب، ابتسم وقال: يا لك من ولدٍ شقيّ.. تجرجرني في الكلام بدون أن أدري.. اسمعْ وانس، ولا تعلق:

في زمن بعيد حدث هذا.. قال سيّدي نجيم (تفل جدّي في كمّ قميصه ثلاثاً).. هكذا سمعت والله أعلم: (ملعونٌ ذلك اليوم الذي عرفتكم فيه).. لمن الخطاب بالتحديد؟ لا أحد يعرف!، ثم حدثت القطيعة التي امتدت حتّى هذه اللحظة، من جانبه.

أمّا هو، فقد انتبذ من الناس مكاناً قصيّاً، وابتنى لنفسه عشّة من الخوص، بجانب ترعة حوض القتيل (هناك عدّة روايات تدور حول هذه النسبة الغريبة، أكثرها رواجاً، حادثة قتل مروّعة راح ضحيتها مظلوم، ويربط العامة في المنطقة بين هذه الحادثة، وحادثة مقتل (السيد عليبة)، التي ورد ذكرها في مجموعتي القصصية (تغريبة بني صالح)، برغم اختلاف الأمكنة والزمن، ولأن قاتل (السيد) مازال حيّاً، ومن ثمّ، فإننا نجزم بفساد هذا الربط.

قال جدّي إن (سيده نجيم)، كان يشاهد من بعيد حاملاً على ظهره، حمولة قطيع كامل من الجمال خوصاً، بدون جهد يُذكر، من المصرف الضحل الفاصل بين زمام القريتين (المسافة تقترب من ألف وخمسمئة متر!)، إلى أن ارتفعت العشة منفردة في المكان القفر، والعشّة كما شوهدت فيما بعد، من طابقين، يفصل بينهما سلمٌ من الليف المجدول.. قيل إن الطابق الثاني، خصّصه للنوم، والأول لاستقبال ضيوف غير معلومين على الإطلاق.

(نوح بن مسعدة) المخبول، الذي ارتدَّ إليه عقله في أخريات أيامه، أشاع أن الرجل وليٌّ متّصلٌ ذو كرامات، ولمّا سأله متعالم فظ بسخرية: وماذا تعني متّصل يا ابن مسعدة؟! أخذ بتلابيبه ورفعه في الهواء، ثمّ تركه معلّقاً لأيام.. عجوز حكيمة شهدت الواقعة، أشارت على الناس بالانصراف قائلة: اتركوهما في حالهما ولا تزعجوهما.. وافق شنٌّ طبقه.. وافق شنٌّ طبقه!

قاطعت جدّتي جدّي وقالت إن العجوز الحكيمة هي جدّة جدّة جدّتها!

أما (ابن مسعدة)، فقد اختفى، شاهده نفرٌ من سنباط – كما قيل– صاعداً إلى الطابق الثاني من عشّة (نِجَيْم)، في زمن مضى! قيل إن البركة قلّت، واصفرَّ الزرع، وهجمت حشرات غريبة على الدُّور، فهجَّ الناس إلى البراري، وحدثت المجاعة!

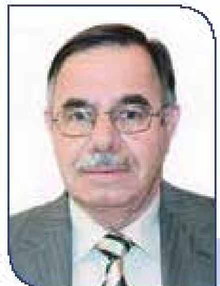
سألت جدّي عن (نوح بن مسعدة)، وهل هو الذي توفي منذ سنوات قليلة؟ وضع يده على فمي منزعجاً، وهمس: مالك يا بني والدخول في مثل هذه العوالم؟! نعم هو، فاكتم الخبر.. يظهر في النصف الأخير من كل قرن، وتأتي في أثره المصائب.. ألم تر أن دودة القطن، أهلكت المحصول في السنوات العشر الأخيرة؟ اسمعْ كما قلت ولا تتدخل..

قال قائل: (صِلُوا نجيم وابن مسعدة يرحمكم الله..)، ويهرع الناس إلى العشّة المباركة، حاملين معهم ما كنزوا، ويبصرون بهما نائمين، أو شُبِّه ذلك لهم، ويقفون أياماً (في رواية جدّتي سنوات)، بدون جدوى، وينطلق صوت من بين الجمع صائحاً: (يا أيها النّاس اتّخذوا فوقهما مقاماً)..

قال بعض المريدين إنه صوت (ابن مسعدة).. من ساعتها، ارتفع البناء الأبيض، الذي يتجدَّد طلاؤه ذاتياً في كل عام.. أو كما قيل!

نقد

(صلوا نجيم) لفوزي صالح
الحكاية والشّكل الدّائريّ



د. سمر روحي الفيصل

أعتقد أنّ الذّكاء الفنّيّ عند فوزي صالح في قصّة (صلوا نجيم) جعله يجمع بين وسائل فنّيّة قديمة وحديثة، وينتقل بوساطتها من أمر إلى آخر: ليتمكّن من تضليل المراقب، ويجعل الإيحاء الفنّيّ بعيداً عن المتلقّي غير القادر على اكتشاف دلالة القصّة، ولا يُحسن التّخلّص من أثر الوسائل الفنّيّة التي استعملها القاصّ في تضليله، وإبعاده عن القصد الفنّيّ لقصّته.

ما طبيعة (الأوراق الفنّيّة) التي (خلطها) فوزي صالح، وبنى قصّته من خلالها؟ أوّل هذه الأساليب وأكثرها شيوعاً في الحكاية العربيّة القديمة، هو الأسلوب المعروف بالحكاية داخل الحكاية، ذلك أنّ قصّة (صلوا نجيم) بدأت بافتتاحيّة تشير إلى بناء أبيض فوق ربوة، كُتب على واجهته بخطّ بارز (صلوا نجيم). اعتقد النّاس أنّ هذا البناء (مقام) يتجدّد لونه (ذاتيّاً)، وأنّ على كلّ بالغ منهم مارّ به أن يدفع (ضريبة) تُبعد الضّرّ عنه. هذه الافتتاحيّة القصصيّة جعلها فوزي صالح مدخلاً لسرد حكاية هذا البناء، فبدأ بجدّه، الذي راح يسرد الحكاية بعد تردُّد، فصارت حكاية هذا الجدّ حكاية داخل حكاية البناء الأبيض، وفي أثناء ذلك سرد الجدّ حكاية أخرى تُردّدها العامّة عن نجيم الذي (انتبذ مكاناً قصيّاً ملاصقاً لترعة حوض القتيل). وذِكْر (القتيل) دفع الجدّ إلى سرد حكاية أخرى متداولة عن هذا القتيل. ثم انتقل إلى سرد حكاية (نوح بن مسعدة– المخبول الذي ارتدّ إليه عقله في أخريات أيّامه). هكذا أصبح المتلقّي يدخل حكاية ليواجه داخلها حكاية ثانية، تقوده إلى حكاية أخرى. وهذا الأسلوب: أسلوب الحكاية داخل الحكاية، أسلوب فنّيّ لجأ فوزي صالح إليه ليغذّي في المتلقّي (غرابة المقام)، و(جهل النّاس بأصله)، وليضع اللّبنة الأساسيّة في بناء قصده الفنّيّ، وهي حفز المتلقّي إلى الشّكّ في أهليّة هذا المقام.

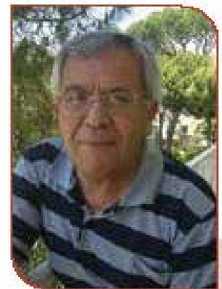
لجأ فوزي صالح إلى الأسلوب الذي نسمّيه أحياناً أسلوب التّغريب اللا معقول الممزوج بأسلوب التّمريض، فاستعمل في أثناء سرد الحكايات حيلة انتقال السّرد من الجدّ إلى الجدّة، ومزجه بأفعال وجمل من نحو: (قيل)، و(قال قائل)، و(كما قيل)، وهي أفعال وعبارات يتنصّل السّارد بوساطتها، كعادة السّارد العربيّ القديم، من صحّة السّرد ومسؤوليّته عنه، بغية تعزيز الشّكّ في الحكاية المسرودة. ولم يكتفِ فوزي صالح بذلك، بل لجأ إلى الحوادث غير المعقولة، حين أشاع نوح بن مسعدة أنّ (نجيم) وليّ متّصل ذو كرامات، و(لما سأله متعالم فظّ بسخرية: وماذا تعني متّصل يا بن مسعدة، أخذ بتلابيبه، ورفعه في الهواء، ثمّ تركه معلّقاً لأيّام). وورد مثل هذا الحدث اللا معقول حين ذيّل السّارد الحديث عن (العشّة) التي بناها (نجيم) ولحقه (نوح بن مسعدة) إليها (في زمن مضى). فقد (قال قائل: صلوا نجيم وابن مسعدة يرحمكم الله، يهرع النّاس إلى العشّة المباركة حاملين معهم ما كنزوا، ويبصرون بهما نائمين، أو شُبِّه ذلك لهم. ويقفون أيّاماً، وفي رواية جدّتي: سنوات، دون جدوى، وينطلق صوت من بين الجمع صائحاً: يا أيّها النّاس اتّخذوا فوقهما مقاماً). هذان الحدثان غير المعقولين زادهما السّارد غرابة حين جعل عجوزاً تتّصف بالحكمة تشهد على صحّة أحدهما، وحين أدخل الجدّة حقل السّرد: ليجعلها تقول إنّ العجوز نفسها هي جدّة جدّتها.

هكذا توالت داخل الحكايات أفعال (التّمريض– الشّكّ)، والحوادث غير المعقولة، وتبدُّل السّارد، فضلاً عن الاعتقادات الشّعبيّة التي عبّر عنها سلوك الجدّ، من نحو دعوته حفيده إلى عدم الخوض في سيرة (نجيم)، وخصوصاً اختفاءه وموته وعودته في النّصف الأخير من كلّ قرن. فهذا الخوض يجرّ وراءه المصائب التي تلي ظهور نجيم عادةً، كما هي الحال حين أهلكت (دودة القطن) المحصول عندما ظهر (نجيم) آخر مرّة. وهذا يعني أنّ سلوك الجدّ يدلّ على أنّه مؤمن بهذا الوليّ، ويراه (سيّده)، وينصح لحفيده بألا يخوض في الحديث عنه حفاظاً عليه، أمّا الحفيد نفسه فهو المحرّض على سرد حكاية المقام التي تُوّجت بعبارة (صلوا نجيم) التي جعلها القاصّ عنواناً للقصّة، وانطلق من هذه العتبة إلى وسيلة فنّيّة تخصّ شكل القصّة، هي الشّكل الدّائريّ. ذلك أنّ فوزي صالح بدأ قصّته بتحديد المكان القصصيّ، وهو البناء الأبيض فوق إحدى الرّوابي، وختمها بقوله: (من ساعتها ارتفع البناء الأبيض الذي يتجدّد طلاؤه ذاتيّاً في كلّ عام): أي أنّه أنهى قصّته من حيث بدأ بها، في نوعٍ من تجسيد الشّكل الدّائريّ الذي يوحي بإنهاء حكاية المقام. لكنّه بين البداية والنّهاية شكّك في أهليّة المقام للتّبرك به، وجعل حكايته أشبه بأسطورة شعبيّة تسوّغ اهتمام العامّة بهذا المقام.

لقد خلط فوزي صالح الوسائل الفنّيّة ليُبعد المتلقّي عن النّقد المباشر لموضوع المقام، ويتمكّن هو نفسه من التبرؤ من قصده إذا سُئل عنه، أو اتُّهم بنقد المحرّمات. وهذه هي اللّعبة الفنّيّة التي أتقنها فوزي صالح، ووظّف من أجلها بعض الوسائل الفنّيّة التي لجأ إليها السّارد العربيّ القديم، وحاول اللّجوء إلى التّناصّ حين أورد في النّصّ إشارة إلى مجموعته القصصيّة (تغريبة بني صالح)، دون تفصيل يسمح لهذا التّناص بالارتقاء إلى مستوى التّوظيف الفنّيّ. لكنّ ذلك لا يعيب القصّة: لأنّها بقيت جميلة هادفة قادرة إحياء الأسلوب الحكائيّ العربيّ. ولو تحكّمنا عن التّلاعب بالزّمن القصصيّ لزادت جمالاً ومتعة.

أخلص من ذلك كلّه إلى أنّ قصّة فوزي صالح (صلوا نجيم)، في رأيي، نموذج لخلط الأوراق فنّيّاً. والأوراق، هنا، هي الحكاية داخل الحكاية، والتّناصّ، واللّجوء إلى بعض أساليب السّرد الحكائيّ العربيّ القديم، فضلاً عن اللامعقول، وتداخل الأزمنة، وغير ذلك من الأوراق الفنّيّة التي جعلها فوزي صالح تتجاور في قصّته (صلوا نجينم) ليُحقّق هدفاً محدّداً، هو نقد موضوع المقامات في التّراث الشّعبيّ، وهو موضوع (حسّاس جدّاً)، قد يثير شبهات إذا عالجه القاصّ معالجة مباشرة.

المختفي



ترجمة: رفعت عطفة

تأليف: خوليو ياماثارس*

*شاعر وروائي إسباني (١٩٥٥) من أعماله (ذاكرة الثلج- ١٩٨٢) (قمر الذئاب- رواية ١٩٨٥) (المطر الأصفر- رواية- ١٩٨٨)، (طرق مختلفة للنظر إلى الماء- رواية- ٢٠١٥).

كلّ العائلات تملك سرّاً، وعائلتي ليست استثناءً. شكّل خلال سنوات طويلة جزءاً من مخيلتها، ولا يزال يشكّل جزءاً من مخيلتي، على الرغم من أنّني لم أعرف بطله. هكذا هي الأشياء أحياناً في هذه الحياة.

سرّ عائلتي، الذي وصلت إليه وأنا مراهق، على علاقة بالحرب الأهلية، مثل عائلات إسبانية كثيرة أخرى. لكنّ خصوصيته تكمن في أنّه لم يختفِ معه، أعني، أنّ الجيل الذي عاش الحرب، بل عاش بعده، بل وعاش بعد ذكراه، والمسألة هي، كما قال أحدهم، إن الأشباح تعيش بعد موت أصحابها.

عمّي، المختفي، لو بقي حيّاً حتى الآن لأتمّ المئة عام من عمره تقريباً. كان أخا أبي الثاني، بالتحديد في اللائحة التي بلغت العشرة، لكنّ ظروف المرحلة الصحية قلّصتها إلى النصف، ما إن ولدوا، وكان أبي أصغرهم. كان عمي المختفي معلماً مثل أمّه، يعلّم في مدرسة لورثونغا، وهي ضيعة مناجم صغيرة قريبة من مسقط رأسه، حين اندلعت الحرب الأهلية وأمام احتمال أن يقتلوه (عملياً ذهب كتائبيو ماتايانا بحثاً عنه)، هرب ذات يوم إلى الجبال حيث كان يتجمع الجمهوريون الذين يهربون من مناطق ليون المتمرّدة. قيل إنّه أعطى دروساً لأطفال قرية جبلية أخرى، كانت هذه في المنطقة الحمراء، بل هناك أحدٌ رآه في أستورياس، حين تراجعت جبهة الشمال، لكنّ أثره ضاع إلى الأبد مع سقوط تلك الجبهة النهائي، الذي حدث في (١٩٣٧).

حاول والداه وإخوته خلال سنوات كثيرة، بعد انتهاء الحرب، أن يعثروا عليه لكن دون جدوى، وبحسب ما حكى لي أبي، فعلوا ذلك عبر الصليب الأحمر والشرطة (أحد أعمامي كان شرطياً)، وعبر برامج الإذاعات السرية، تلك التي كان المنفيون يتواصلون عبرها مع عائلاتهم ويخصونهم بأغانٍ ويرسلون إليهم أخباراً، بل وحتى من خلال رجال حرب العصابات من رفاق عمي القدامى في الخندق والعقيدة الذين عاشوا سنوات عديدة في الجبال محاولين أن يستمروا في النضال، وقابل أبي واحداً منهم ذات ليلة في الجبل مستغلاً أنّ اليوم كان عيد القرية وجميع الناس كانوا يرقصون. ما من أحد استطاع أن يعطيهم مؤشراً أكيداً، والمؤشرات التي أعطوها لهم زادت من قلقهم، قال أحدهم مثلاً إنّه ذات ليلة وفي برنامج إذاعي من محطة بثّ سرّية قرؤوا رسالة من معلّم من ليون أرسل سلاماته من روسيا إلى عائلته. بل ووصل الأمر بأحدهم إلى التأكيد أنه كان قد مات في مكان ما من بلد الباسك، على ما يبدو وهو يدافع عن بيلباو. لكن لم يستطع تأكيد أيٍ من هاتين المعلومتين. إضافة إلى أنّه ما من معلومة منهما بدت موثوقة، لا معلومة تدل على أنّه كان في روسيا، بسبب انتماء عمّي أنذاك إلى المذهب الفوضوي، الذي كان من الممكن أن يجعله يأخذ أيّ طريق قبل أن يأخذ طريقه إلى روسيا، ولا معلومة أنّه كان قد مات في بلد الباسك لأنها تتناقض مع شهادات أشخاص آخرين كانوا يؤكّدون أنهم رأوه في ذلك التاريخ في جبال أستورياس وليون. المسألة هي أنّ الوقت كان يجري دون أن يعرف والده، اللذان ماتا وهما ينتظران عودته، أيّ شيء عنه، ولا إخوته. هؤلاء أيضاً ماتوا جميعاً عملياً وهو لا يزال مختفياً.

ومع ذلك كنت أجهل كلّ هذا حين كنت أقضي في طفولتي العطل في بيت جدّي، في البداية معهما، بينما كانوا أحياء، ثمّ مع والديّ. كان لي وقتها اهتمامات أخرى فلم أسأل ولا حتى من يكون رجل الصورة الذي يتصدّر غرفة الطعام الصغيرة الملاصقة للمطبخ، وكان يخيفني لأنّه كان يلاحقني بنظرته حين كنت أدخل إلى هناك بحثاً عن شيء، أو في ساعة القيلولة، مستغلاً أن الجميع نيام في البيت. مهما تكن الطريقة التي فاجأه بها المصوّر وهو ينظر بطرف عينيه فهو يملك القدرة الغريبة على النظر إليك حيثما وقفت. وهذا ما كان يخيفني. إضافة إلى أنّ الناس كانوا يتحدّثون عنه بصوت منخفض. كما لو أنّه يستطيع أن يسمعهم. جميعهم كانوا يخفضون صوتهم حين يتكلّمون عنه، خاصّة إذا كان هناك أطفال يسمعون. وهو ما كان يزيد الغموض الذي كان ينشره رجل الصورة حوله.

وذات يوم، أجهل كم كان عمري في ذلك الصيف، كشف لي أبي سرّه.. وقتها صرت لا أخاف، فقد كبرت وصرت أعرف أنّ الصور لا تستطيع أن تؤذيك (مع الزمن رحت أكتشف أنّه لم يكن صحيحاً، لكن كان لا يزال هناك وقت طويل لذلك)، ومعرفة قصّته الحقيقية أيقظت عندي استلطافاً لم ينقطع حتى يومنا هذا، إلى حدّ أنّني احتفظت بصورته حين مات والداي أيضاً وانتقلت ملكية بيت جدّي العتيق مع مرور الزمن إليّ، مع التغيّرات التي يفترضها ذلك. كثير مما كان هناك انتقل إلى المستودع (الفرن القديم حيث كانت جدّتي تعجن العجين) أو الأسوأ إلى القمامة، لكنّ صورة عمّي بقيت معلّقة على جدار بجانب صوري وذكرياتي الجديدة. بينما الشيئان الوحيدان اللذان أحتفظ بهما في البيت، علبة ساعة وثريا من الخشب المعشّق الشيء الذي يبدو أنّه

كان يهواه. على علبة الساعة حُفر اسمان بسكين: اسما أبويه، إلى جانب اسم قريته. (لا ماتاد لا بربولا) وعلى الثريا من الداخل تاريخ كتب بقلم رصاص (١٩٣٢).

في ذلك الوقت كنت قد قمت، كما هو منطقي، ببعض التحقيقات المكرسة لمعرفة من كان عمّي حقيقة. في القرية التي علَم فيها وجدت عدداً من كبار السن كانوا تلاميذه. (حكوا لي أنّه إضافةً إلى أنّه كان يرسم جيداً كان يأخذهم أحياناً كثيرة في رحلات في الوقت الذي لم يكن هذا معتاداً)، وكشف لي معاصروه في القرية أنّه كان ذكياً جداً. كذلك علمت أنّه كانت له خطيبة في قرية لم تكن بعيدة عن قرية مدرسته (أجهل ما إذا كان لايزال كذلك حين بدأت الحرب). وبرغم ذلك كان لايزال عازباً لحظة اختفائه. أيضاً، وهذا آلمني أكثر، سواء بسبب القصّة بحدّ ذاتها أو لأنّ أحداً لم يحكها لي في وقتها، أنّ رجال الحرس المدني هدّدوا بسببه جدّيَ وضربوهما أكثر من مرّة، بل وأجبروهما على أن يرافقاهم في تفتيشهم، مقتنعين بأنّ عمّي لايزال حيّاً وأنّ جدّيَ يعرفان أين يمكن أن يختبئ. هذا على الرغم من أنّهما قدّما ثلاثةً من أبنائهما إلى جيش فرانكو (والدي واحد منهم وكان عمره تسع عشرة سنة فقط) مقابل الاثنين اللذين حاربا مع الجمهورية.

لكن ما لم أجده أبداً، كما حدث مع والدي، هو أثر عن مكانه. وجدت إشارة فقط في كتاب حول قمع المعلّمين في ليون، الذي كان القمع الأكثر عنفاً (مئات منهم ماتوا أو هربوا إلى المنفى وكثيرون آخرون نبذوا أو تمت تصفيتهم)، وذكرى تلك المعلومتين الأسطوريتين (معلومة أنّه موجود في روسيا التي أفادت جدّتي كي تستمرّ حيّة، ومعلومة أنّه مات في بينكايا، التي اعتبرها أبي وإخوته جيدة لعدم وجود معلومة أفضل منها) اللتين مازالتا حتى هذا اليوم المعلومتين الوحيدتين، وفيهما كلّ ما يدل على أنّهما ستبقيان كذلك في المستقبل، فبعد سنوات كثيرة كان أملي بالعثور على معلومة أخرى بعيداً بعد عودة عمّي. ولا حتى نبش القبور الذي يتمّ أخيراً في كلّ البلد بحثاً عن جمهوريين قتلوا وقبروا في الكشوف أو في الجبال كما تسمح الوحوش الضارية بتغذيتها، إذ كيف سأستطيع التعرّف إليه؟ إذا كنت لا أعرف ولا حتى أين هو...

هكذا، أخاف كثيراً أن يبقى عمّي المختفي شبحاً مثل الكثيرين، وتستمر صورته معلقة على جدار بيت مسقط رأسه، الذي هو الآن بيت إجازاتي، كما هو منذ عقود. قد ينزعها ابني ذات يوم حين يرثه كما ورثته أنا قبله (هي لا تسبّب له أيّ خوف، والآن ما عاد أحد يحكي عن الحرب) وعندها سيختفي شبحه أيضاً، غارقاً في ضباب التاريخ اللامتناهي. هذا الشبح الذي– هذا ما لا يعرفه أحد غيري– ظهر لجدّتي ذات يوم (رأته جالساً على مقعد المطبخ حين دخلت ذات صباح كي تشعل النار، لكنّه تحوّل إلى حلم حين ترنّحت جدتي باكيةً فوق ابنها أسيرة تأثّرها بالعودة لرؤيته).



قد لا يحدث دائماً.. !



زهير هوتة

في الشارع..

في الظهيرة..

مشاهد تراوح أبراجها، حيث تينع شتلات الصبّار بعيداً عن شمس ألفت حزنها المتقد. كغيري.. أتاخم ثغور الفضاء وأومئ باحتمالات التعب، الذي قد يلحق بي إثر هذا المشي الطويل، في صعود مباشر وكأن المدينة مطلع قصيدة.. وهذا الهواء يتوثب في قلق كما الفريسة.. أغدو خالياً من صيغ المجازفة.. لا أحتمي بظل أنا عنه راحل، وأكتفي بخفق الريح على طول الرصيف.. منتعلاً صوتي وذكرى خريف.

بفزع، تناهى الصوت قوياً وهو يصرخ.. نحو الخلف أقمت النظر إلى الشخص الثائر.. كان يهذي.. يده تقبض عنق الزجاجة في قلق..(تراها فارغة؟!)

تابعت خطوي متجاهلاً والنهار يمتد أفقاً لمغيب بارد.. الأحذية شبيهة بألسنة النار.. يختار الكلام وأظل سجين خوفي أن يجرؤ عليّ وندخل في عراك..

قد يصمت في أي حين أو يغيّر وجهته بعيداً عني/ عن قافيتي أو يتلاشى.. أمن النفس باحتمالات عمياء.. متفائلاً أصير أم أختصر الطريق بعدو خفيف كما الريح في مغيب يوم صيف؟ قلت: من يأتيني به؟

كأن فحول الجن رست قبالتي علي أظفر بحمرة تطفو على الوجه الملبد حنقاً ثم ينسحب مدحوراً. مازال يلفظ كلاماً يبعثره أينما شاء. فقط حدائق تختزل ما تبقى من المسير، أكاد أصل. لكن قبل ذلك لا بد أن يعتريه شيء من الذهول بمجرد أن نتماثل للمواجهة.. يشحب لونه.. يتراجع للخلف.. يعض على شفتيه.. يفعل شيئاً آخر غير الصراخ واقتفاء أثري. بما أنه لا مفر من وضع خطة للهجوم جعلت التركيز على الوجه في مسلسل لكمات لا تنتهي.. أسقطه أرضاً.. يتهاوى كمبنى قديم.. وأركض.. وأظل أركض.. أركـ... في لحاق أبدي للضوء الممزوج به في شمس هذا الصيف الرتيب. ألوذ بعيداً أو ربما قريباً بالأحرى داخل جدران بيتي كي أسعف حكايتي بقليل من المبالغة، لكن يبدو أن شيئاً ما سوف يعكر صفو هاته النهاية السعيدة.. أشعر بذلك.

لست في البيت.. أنا في الشارع وفي الأفق سماء وأمامي طريق يمتد إلى جذوة البنايات الممتدة إلى الشارع المقيم خلف البنايات.. إلى الحدود المعرجة على مدن باءت بزحف قريب للجراد.. أذكر جيداً أنهم قالوا: هو لن يأكل شيئاً كما نظن، في الواقع هو مسالم، وأكثر من ذلك هو يدعو إلى حلول سلمية ترضي كافة الأطراف.

أعود.. أرى خلفي قامته المحدودبة وعينيه الغائرتين اللتين تكادان تغادران إطارهما العظمي.. لا يهم ذلك في شيء، إننا خصمان بغى أحدهما على الآخر ولا بد أن أضيف أن نحولة جسدي ليست بأمر حاسم يحول بيني وبين الإيقاع به. فقط الذي يستطيع الصمود وقبل ذلك المبادرة الحرة/ السريعة يستطيع ضمان الفوز وكسب الرهان.. أعلم أن ذلك من مبادئ الفرسان. وددت لو يتناهى إلى سمعي قرع طبول الحرب أو حتى صريرها.. يكفي أن أشعر بحالة استنفار قصوى تستدعي هز الهمم ليكون ذلك مساعداً على إلحاق الهزيمة به. لا شيء الآن بإمكانه أن يوقف عزيمتي المتدفقة كالماء المسدل على شعر مسبل لعذراء في عامها.. ليس مهماً الآن.

كذلك استحالت مني رعشة متبرجة فطنت لها.. توقفت. نكست رأسي وبعنف استدرت ملوحاً.. للحظة.. وجدت نفسي أمام الرصيف وحيداً.. والشارع حكاياه رتيبة.. وجدتني أحدق في الغيوم المثقلة بالغيث.. في الورق الأصفر المتهالك على الأرض.. أعد مقادير يوم خريفي.. أجلو عن خاطري تفاصيل يوم صيفي.



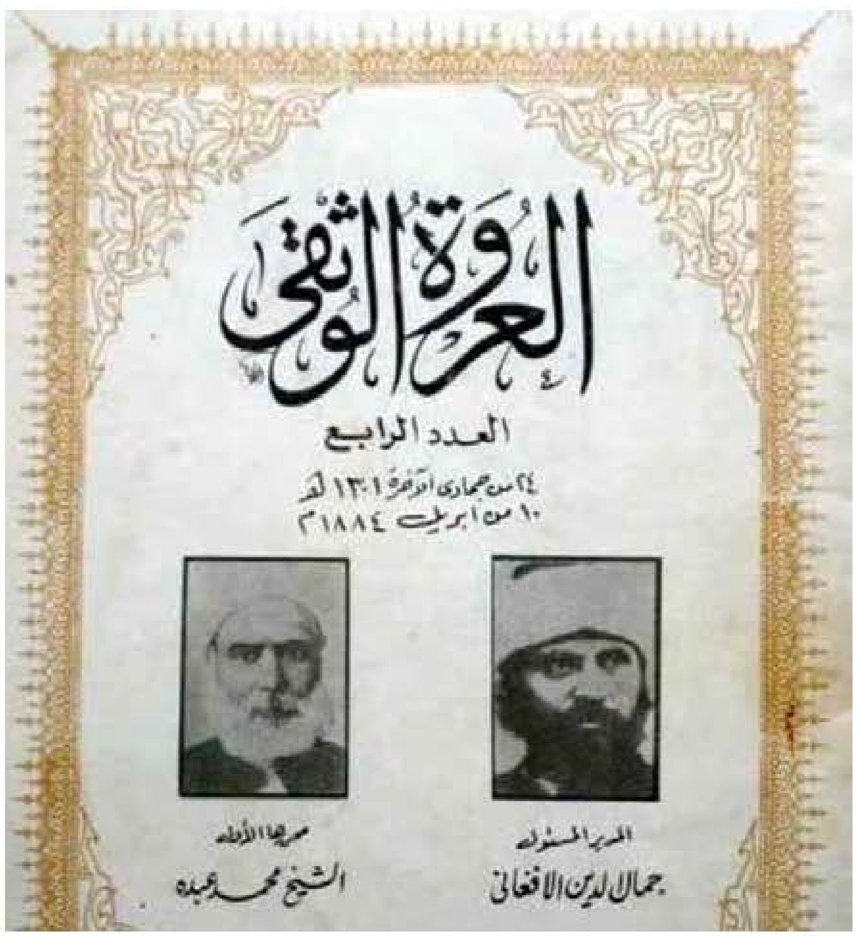
صدر منها (١٨) عدداً في باريس قبل أن تغلق

العروة الوثقى

جمعت بين أفكار الأفغاني ومحمد عبده

أ. أ - القاهرة

في نهايات القرن التاسع عشر، جمعت مدينة باريس بين اثنين من أرباب الفكر ورواد الإصلاح والتجديد في الشرق الإسلامي، وهما: الشيخ جمال الدين الأفغاني، والشيخ محمد عبده، وكان ذلك بالتحديد عام (١٨٨٣م) عندما تعرض محمد عبده للنفي من مصر وأقام في بيروت، ثم رحل منها إلى باريس، حيث التقى جمال الدين الأفغاني الذي سبقه إلى هناك، فتأثر به وبأفكاره التجديدية، وأسفر تقاربهما عن إنشاء (جمعية العروة الوثقى) التي نتج عنها إصدار مجلة (العروة الوثقى) عام (١٨٨٤م)، لمحاربة الاستعمار والطغيان في البلاد الإسلامية، والتي كان لها أكبر الأثر في تغذية الروح الوطنية في هذه البلاد.



إلا أن هذه المجلة لم يكتب لها العمر الطويل، إذ لم يصدر منها إلا ثمانية عشر عدداً فقط، ثم توقفت عام (١٨٨٥م) بقرار من حكومة باريس، ليعود محمد عبده إلى بيروت، بعد أن تهاوى كل شيء من حوله، ويبتعد عن أستاذه الأفغاني، حتى سمح له بالعودة إلى مصر عام (١٨٨٩م) ليعمل بالقضاء الشرعي، ثم مفتياً للديار المصرية سنة (١٨٩٩م)، واستمر في هذا المنصب حتى وفاته عام (١٩٠٥م).

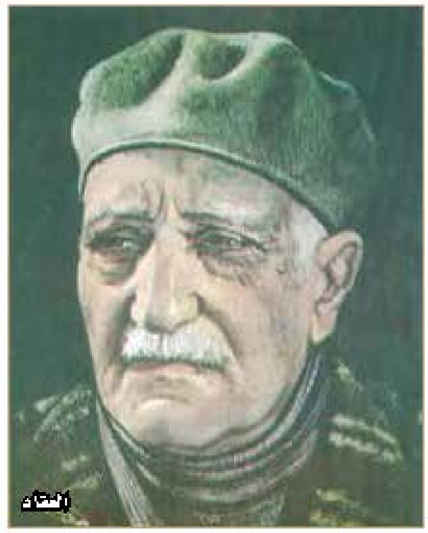
وتعد صلة محمد عبده بجمال الدين الأفغاني من أهم محطات حياته، فقد تأثر به وبأفكاره التجديدية، وبنى فكره الجديد على المبادئ التي بثها الأفغاني في عقله ووجدانه.

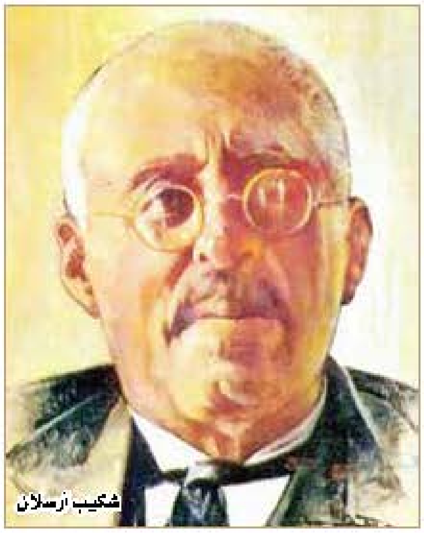
وتعود صلته به إلى عام (١٨٧١م)، عندما التقى به لأول مرة في القاهرة، فتتلمذ عليه ولازمه وأصبح أقرب تلاميذه إليه وألصقهم به، وكان ينشر باسمه (أمالي الأفغاني)، ويعيد في الأزهر الدروس التي يلقيها الأفغاني بمنزله. وكان اتصاله به اتصالاً وثيقاً فتأثر به كثيراً، إذ فتح أمامه آفاق العالم الإسلامي بعد أن انتقل به من تصوف الناسك إلى تصوف الفلاسفة، ووجهه نحو الصحافة التي تعلق بها طوال حياته.

يقول عبدالرحمن الرافعي عن جمعية العروة الوثقى: (كانت تضم جماعة من أقطاب العالم الإسلامي وكبرائه، وكانت الدعوة إلى اتحاد الشرقيين تتردد وتتوالى في معظم مداولاتها، إذ رأى الحكيمان أن تفرق الكلمة هو الثغرة الأولى، التي ينفذ منها الاستعمار لتحقيق أهدافه في البلاد الشرقية).

وكانت مجلة العروة الوثقى مثلاً حياً للتدليل على أن الأمم لا تموت حتى وهي في أحلك لحظات تاريخها، فقد كان صدورها رداً واعياً وفورياً على احتلال إنجلترا لمصر. لذلك لم يكن غريباً أن تقلق تلك المجلة– الصغيرة قصيرة العمر– الإمبراطورية التي لا تغيب عنها الشمس وهي في أوج قوتها وازدهارها.

وقد صدر العدد الأول من المجلة يوم الخميس (١٥ جمادى الأولى سنة ١٣٠١هـ) الموافق (١٣ مارس سنة ١٨٨٤م)، وكان


العقاد


شكيب أرسلان


الرافعي

مقر المجلة حجرة ضيقة على سطح منزل من المنازل القائمة على مقربة من ميدان المادلين بباريس، وترسل سراً إلى الأقطار الشرقية، خشية أن ترمقها العيون وكأنها إحدى المحرمات أو المهربات.

أما عن طريقة تحرير المجلة: فيروي الأمير (شكيب أرسلان) أنه سمع الشيخ محمد عبده يقول: (إن الأفكار في العروة الوثقى كلها للسيد الأفغاني، ليس لي فيها فكرة واحدة، والعبارة كلها لي، ليس للسيد فيها كلمة واحدة)، ويصف عبدالرحمن الرافعي أسلوب الكتابة في المجلة بأنه سمو المعاني، وقوة الروح، وبلاغة العبارة، وهي أشبه بالخطب النارية، تستثير الشجاعة في نفوس قارئيها.

وقد لخص الشيخ محمد عبده أهم أهداف المجلة في خطاب أرسله إلى صديقه الشاعر الإنجليزي (ولفرد بلنث)، فقال: (هي صون استقلال الشعوب الشرقية من عدوان الدول الغربية، وإقلاق بال الحكومة الإنجليزية؛ حتى ترجع عن أعمالها المثيرة لخواطر المسلمين). كذلك كان من الأهداف التي عبرت عنها المجلة والتي يمكن استخلاصها من المادة التحريرية الواردة فيها: الدعوة إلى الاتحاد والتضامن، والأخذ بأسباب النهضة.

وكانت أهم الموضوعات والأفكار التي وردت في المجلة وتم التركيز عليها وتأكيدها: أفكار الوحدة والتضامن، وإيقاظ الوعي لمقاومة الاستعمار، والتنديد بمن يوالون الأجنبي، والدعوة للدفاع عن الأوطان، ومحاربة التواكل لدى الشرقيين، وتأكيد قيم الأمانة والشرف والواجب، وإبراز أهمية الأمة في مواجهة الاستبداد، والدعوة إلى الإصلاح بالرجوع إلى حقيقة الدين، والدعوة إلى وحدة الأمم الشرقية.

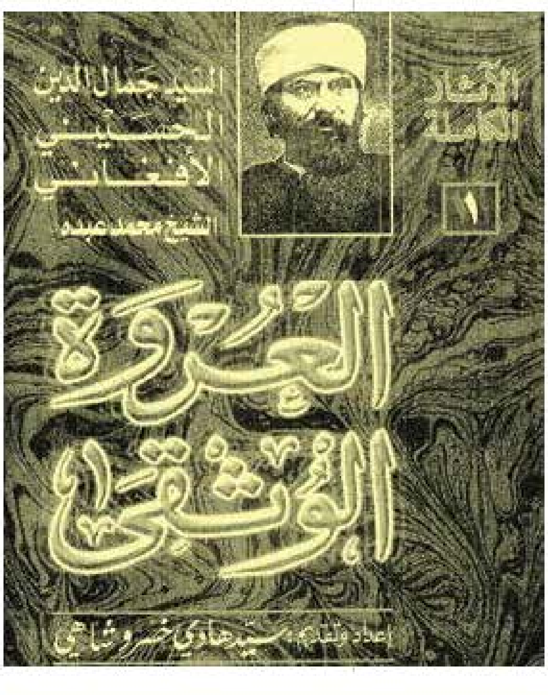
ولم يصدر من المجلة سوى ثمانية عشر عدداً خلال سنة واحدة، ثم اضطر الأفغاني ومحمد عبده إلى حجبها عن الصدور، وذلك بسبب ما اتخذته الحكومة البريطانية من تدابير شديدة لعرقلة أعمالها والإيحاء لحكومة باريس بإغلاقها.

ويؤكد (العقاد) أنها صودرت في جميع البلاد الإسلامية (واتفقت على مصادرتها حكومات الدول الأجنبية، لأنها كانت تحارب الحكم الأجنبي بجميع مساوئه، كما كانت تحارب استبداد الحاكم الوطني وفساد أعوانه ورجاله).

من أهدافها التمسك بالمبادئ الإسلامية الأصيلة والرد على الغربيين الذين لم يفهموا الإسلام على حقيقته

إضافة إلى أنها كانت تُتخذ دليلاً على الانتماء إلى جمعية العروة الوثقى، ومن ثم الاضطهاد ومصادرة الأموال وغير ذلك، فقد كانت الحكومة المصرية، مثلاً، تغرّم كل من توجد لديه نسخة من المجلة بغرامة تبدأ من خمسة جنيهات إلى خمسة وعشرين جنيهاً.

وبرغم العمر القصير الذي عاشته المجلة، فإن آثارها في حياة الشرق العربي والإسلامي كانت عميقة وبعيدة المدى، فقد



امتد تأثيرها وما حملته من أفكار الأفغاني ومحمد عبده، إلى أغلب المجددين والزعماء والمصلحين والحركات الفكرية والسياسية والاجتماعية، التي عرفتها أمم الشرق بعد ذلك، ومازال المجلد الذي يضم أعداد المجلة يُقرأ ويدرَس كعلامة على يقظة فكر هذه الأمة، ودليل على قدرتها على النهوض برغم الكبوات، والثبات برغم الضربات.

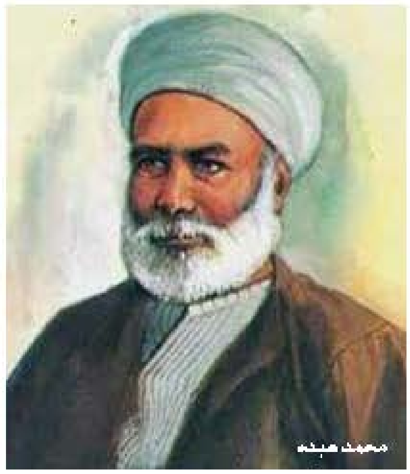
ومن خلال العروة الوثقى وما تركه الشيخ محمد عبده من كتابات ومؤلفات، نجده قد تصور العقيدة الإسلامية تصوراً سليماً، فالتف حوله نخبة من المثقفين والمفكرين، الذين كانوا يمثلون مدرسة الفكر المصري والعربي والإسلامي، التي ترى التحرر والتطور ثمرة للتربية والتعليم والاستنارة، وتعلق الآمال على الصفوة المختارة في ميدان الفكر، وليس على تحرك العامة واتجاه الجماهير، وأنشأ بذلك جيلاً من العلماء الذين حذوا حذوه.

وكان رأي محمد عبده أن التربية المستندة إلى الدين بعد تجديده بواسطة المؤسسات التربوية الجديدة آنذاك، مثل كلية دار العلوم والمؤسسات والأزهر والأوقاف والقضاء الشرعي، هي السبيل الوحيدة لبلوغ غاية الشرق في التحرر الفكري والتحرير السياسي.

وقد ظهر التمايز بين الفكر (الثوري) للأفغاني، والفكر (الإصلاحي) لتلميذه محمد عبده منذ غياب الأفغاني عن الساحة المصرية واستقلال محمد عبده بالعمل فيها، وانفراده بتبوُّء موضع الأستاذية بين المفكرين وأصحاب الرأي والزعماء والساسة، وتبلورت آراؤه الإصلاحية في مقالاته بجريدة (الوقائع المصرية).



باريس



محمد عبده



الأفغاني

وكانت أعماله وفيرة ومنوعة، فكان يطالع ويتعلم، ويحرر الوقائع المصرية، ويلهم الثورة العُرابية، وينشر دعوة (العروة الوثقى)، ويشتغل بالقضاء في المحاكم، ويعلم في الأزهر، ويصدر الفتاوى في الشؤون الدينية والاجتماعية، ويشترك في جلسات مجلس شورى القوانين، وفي مجلس الأوقاف الأعلى، ويشرف على الجمعية الخيرية الإسلامية، ويضع مشروعات لإصلاح الأزهر والمحاكم الشرعية، ويؤلف الرسائل الدينية، ويفسر القرآن الكريم.

وكان يرى أن موطن الداء هو ضعف النفوس وجمود الأذهان، وأساس الإصلاح هو تحرير العقول من سيطرة الخرافات، وإطلاق النفوس من أسر الشهوات، ومن هنا شرع في بناء جيل جديد يدرك قيمة العلم في خوض معركة الحياة، ويفهم رسالة الدين في العمل على إسعاد المجتمع.

وفي أوائل القرن العشرين، انتهت زعامة الفكر في الشرق العربي إلى الإمام محمد عبده، فاشتغل بالتجديد الديني، ودعا إلى الإصلاح الاجتماعي، وراح يهاجم ما يخالف الصواب من أفكار وأخلاق وعادات شائعة، سواء بين علماء العصر أو عامة الناس.

وأهم ما كان يميز فكر الشيخ محمد عبده، دعوته إلى الإصلاح، واحترام حقوق الشعوب وتخليصها من الطغيان ومحاولة أن يلائم بين تعاليم الإسلام والثقافة الغربية المعاصرة، مع تمسكه بالمبادئ الإسلامية الأصيلة، والرد على الغربيين الذين لم يفهموا الإسلام على أصوله الصحيحة، ورفع راية حرية البحث والاجتهاد في الدين، وحارب البدع والخرافات، والتوفيق بين العقل والدين، كما نادى بالتسامح الديني والتقارب بين الشعوب.

أقلقت المجلة أركان الإمبراطورية التي لا تغيب عنها الشمس فسعت إلى إيقافها

تحددت أهدافها في الدعوة إلى التضامن والأخذ بأسباب النهضة والسعي إلى التحرر الوطني

دعت إلى التقارب بين تعاليم الإسلام الحقّة والثقافة الغربية المعاصرة

غادة السمان

والمعادلة الإنسانية



أحمد حسين حميدان

منذ بواكيرها القصصية التي صدرت في مجموعتها الأولى (عيناك قدري) في مطلع الستينيات من القرن الماضي، لم تعلن القاصة والروائية غادة السمان في أي من عناوينها الرقص مع أحد، لكنها في عام (٢٠٠٣) أعلنت على غلاف مجموعة لها من النصوص النثرية الرقص مع البوم، ولا نعتقد أن هذا العنوان قد أحدث مفاجأة كبيرة في أوساط قرائها ومتابعيها، برغم أنه مفعم بالإثارة والجدل اللذين قد يدفعان بعضهم إلى التساؤل: لماذا اختارت غادة السمان الرقص مع البوم، ولم يقع اختيارها على أي كائن آخر؟! وللإجابة عن مثل هكذا تساؤل لا بد من التعرف إلى طبيعة العلاقة القائمة بين الكاتبة والبوم، حتى بلغ عندها هذه المكانة الكبيرة والحميمة والتي يرجع سببها كما تؤكد هي إلى الموقف العدائي غير العلمي وغير الموضوعي الذي تعرّض له من قبل المجتمع، بعد اعتباره رمزاً للشؤم وعلامة لنشر الخراب في أي مكان يحلّ فيه.

ونجد لهذا الموقف نظيراً له عند الكاتب والأديب المصري المعروف عباس محمود العقاد، الذي كان يُبقي على منضدة مكتبه مجسّماً للبوم، مؤكداً قبل رحيله في حوار أجرته معه التلفزة المصرية عن رغبة كبيرة منه في أن يثبت للآخرين بعدم وجود أية علاقة للبوم بما يصيب الإنسان من مآسٍ وملماتٍ على امتداد حياته.. لكن غادة السمانَ ذهبت مع البوم إلى ما هو أبعد من تخطئة هذه النظرة إليه، معلنة أن في هذه الرؤية ما يتعدى منافاة الحقيقة والدقة المعرفية إلى فداحة كبيرة في الظلم وقعت على هذا الطائر، الذي رأته لا يختلف عن فداحة الظلم المزمن الواقع على بنات جنسها من المجتمع نفسه، الذي إذا بُشّر أحد منه بالأنثى ظل وجهه مسوداً وهو كظيم، ما يجعل هذه العلاقة لا تقف عند حدود إنصاف طائر مظلوم، بل تتجاوزها إلى حدود أخرى يتسع في مداها ردّ الاعتبار للمرأة التي كانت كُتب السماء أكثر إنصافاً لها من تشريعات الأرض ومن قوانينها الوضعية القديمة.

من هذه الذاكرة الجمعية ومن إرثها الثقيل، انطلقت غادة السمان بأنوثتها المجروحة بظلم عتيق إلى أنوثة البوم وذكورته المجروحة بظلم عتيق أيضاً، وأنشأت بينها وبينه علاقة متدرجة الأواصر، بدأت بالتعاطف معه من جراء الأحكام الاجتماعية القاسية الناعتة له بنذير الشؤم وفأل السوء، ثم انتقلت للدفاع عنه ساخرة من هذه الأحكام غير الصحيحة قائلة في سياق ذلك: يوم تزوجت حملت معي إلى بيت الزوجية أربعين بومة على الأقل، وأنجبت صبياً بالرغم من وجود النحس في بيتي.. وفي الحرب زارنا صاروخ وأحرق الجناح الأيمن من البيت، وكانت المفاجأة أن توقفت نيران القصف عند حدود غرفتي المسكونة بالبوم!.. أعلنوا الحرب فأعلنت الحب، وقلت لناشري السابق أريد أن أضع على كتابي (أعلنت عليك الحب) صورة بومة فقال: ستنحسين الكتاب والقراء والحب.. قلت له: الحب لا ينقصه النحس.. وطارت الطبعة الأولى في أشهر مثل بومة ليلية.. وطرت أنا من ناشري وأسست داراً للنشر، وجعلت شعارها البوم فتكاثرت كتبي وزادت طبعاتها. بعد هذا الدفاع عن البوم المبني على التهكم والمفارقة، انتقلت علاقة غادة السمان إلى طور الإعجاب بطيرانه الليلي، الذي يجعله حراً من قيود الرقيب، إضافة إلى إعجابها بعينيه الواسعتين والحادتين اللتين يبصر بهما من مسافة بعيدة الأفاعي والحشرات الضارة فينقضّ عليها.. وحين لاحظت مغادرة البوم للمزرعة التي تقصدها لتقضي بها إجازتها الصيفية، رفعت درجة العلاقة معه من مرتبة الدفاع عنه إلى مرتبة الهجوم المضاد باسمه متسائلة في مقال لها: لماذا يتشاءم البوم منا؟!.. وقالت لصديقاتها اللواتي يرافقنها: لعله لا يطيق رؤية وجوهنا المشؤومة من جراء الخراب الذي نقيمه بيننا وننسبه إلى البوم زوراً وظلماً!

من خلال هذا التوجه، يتحول البوم عند غادة السمان من حالة منفعلة متلقية للظلم الذي أصابه من المجتمعات المتخلفة، إلى حالة تعرية وأداة فضح وأسلوب كشف للقبح المتواري في أفعال وممارسات هذه المجتمعات المتسببة بالظلم الذي أصاب المرأة والرجل على السواء؛ لأنهما معاً ضحية الموروث الاجتماعي ذاته، ولأنهما معاً يكملان المعادلة الإنسانية ويكتملان بها، كما تشير هي، ومنها انطلقت لتأسيس موقفها المبني على المصير المشترك للرجل والمرأة، والذي أعلنته مبكراً، بدءاً من العنوان الذي اختارته لمجموعتها القصصية الأولى (عيناك قدري)، وصولاً إلى عنوان مجموعتها الشعرية (أعلنت عليك الحب)، فهي تعتبر حرية الرجل والمرأة مرتبطة ببعضها وهي كل لا يتجزأ كما أشرنا من قبل، وتضيف: أنظر للرجل كرفيق في درب النضال الطويل، وليس جلاداً للمرأة بل هو شريك لها في الحياة.

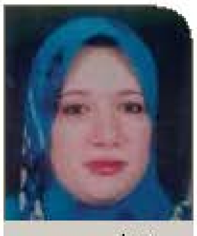
من خلال هذه الدعوة للمرأة للدخول إلى ساحة الفعل لمشاركة الرجل في تحقيق معادلة الحب، تسعى غادة السمان إلى صياغة مثلى لعلاقتهما الإنسانية، التي يجب أن تقوم على المودة والسموّ والاحترام المتبادل، وعلى الانعتاق والحرية التي تعتبرها المحور الرئيس الذي تستقيم عليه ذكورة الإنسانية وأنوثتها، والتي جعلت منها نقطة ارتكاز أساسية لبلوغ أواصر أعمق مع البوم، تتعدى فيها حدود الإعجاب السابقة، إلى حدود التوحد معه جاعلة منه ومن سلوكه معادلاً رمزياً لهذه الحرية المنشودة.

أسست موقفها على المصير المشترك للرجل والمرأة فكانت مجموعتها القصصية (عيناك قدري)

قيادية مهدت الطريق أمام المرأة العربية

د. سهير القلماوي

حياتها حافلة بالعلم والأدب



عزة أحمد حامد

لعبت المرأة دوراً قيادياً على مر الزمان في كل المجتمعات، فكان لبعض النساء الريادة في كثير من المجالات، فمهّدن الطريق لمن جاء بعدهن من النساء ليكملن المسيرة، وكما يقولون (ليس المبتدى كالمقتدى) فهؤلاء الرائدات كافحن واجتهدن فخلّد التاريخ أسماءهن.

وتعتبر د. سهير القلماوي واحدة من هؤلاء. ولدت سهير في (٢٠ تموز/ يوليو) عام (١٩١٣م) في بيت منفتح على العلم والثقافة، فوالدها الطبيب الجراح محمد القلماوي ووالدتها سيدة راقية مثقفة، بجانب اللغة العربية تتقن الفرنسية والإيطالية، دخلت الطفلة سهير كلية البنات من صف الروضة حتى تخرجت حاملة شهادة البكالوريا التي تؤهلها لدخول الجامعة. وكانت حينذاك تجيد الإنجليزية والفرنسية بجانب إتقانها اللغة العربية. وكان لوالدها دور كبير في تنشئتها، حيث أطلعها في سن مبكرة على أعمال الأدباء العرب، ومعه قرأت القرآن الكريم.



كان طموحها أن تلتحق بكلية الطب ولكن طلبها قوبل بالرفض لأنها (بنت)، كما أنه لم يسبق لواحدة من البنات أن سجلت في هذه الكلية، فكان من الصعب على الكلية أن توافق على سابقة لا يعلم أحد إلى أين تقود.

كتمت سهير الشابة الطموحة غيظها والتحقت بكلية الآداب، وكان د. طه حسين عميد الكلية في ذلك الوقت، وبدخولها جو الجامعة بدأت موهبتها تتفتح واغتنمت الفرصة لتكتب، فبدأت بكتابة الشعر ونشر قصائد ومقالات في عدة مجلات ثقافية.

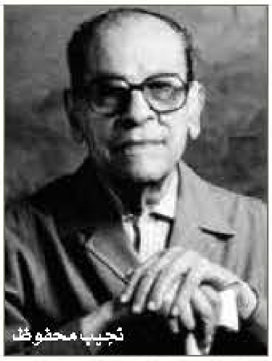
نشر أول مقال لها عام (١٩٣٢م) في مجلة (الرسالة)، وأتبعته بسلسلة من المقالات ثم اتجهت إلى مجلة (الثقافة) لتكتب فيها.

لقد امتصت الصدمة الأولى في جو الجامعة، حيث كان حضور الفتاة للدراسة الجامعية يثير الاستهجان بل العداء في أحيان أخرى، حصلت على شهادة الليسانس في دراسة الأدب عام (١٩٣٣م)، ثم درست الصحافة وحصلت على درجة الماجستير عام (١٩٣٧م)، وعينت معيدة في الكلية لمدة عامين من عام (١٩٣٧–١٩٣٩م)، وتم اختيارها للسفر في بعثة إلى جامعة السوربون في باريس للحصول على الدكتوراه، ولكنها عادت قبل أن تكمل دراستها بسبب نشوب الحرب العالمية الثانية، وكانت ذات عزيمة قوية فتابعت إعداد رسالتها في مصر، وحصلت على الدكتوراه عام (١٩٤١م) وكان موضوعها (ألف ليلة وليلة)، وخلال رحلتها إلى فرنسا التقت زميل الدراسة يحيى الخشاب الذي كان يدرس الأدب المقارن في الحضارات، وحين عاد إلى مصر حاملاً شهادة الدكتوراه عقد قرانه على سهير زميلة الدراسة عام (١٩٤١م)، وقد رزقا ولدين أصبحا فيما بعد مهندساً وطبيباً.

عاشت الدكتورة سهير حياة حافلة بالعلم والفكر تنشره أينما وجدت، فكانت أستاذة زائرة في عدة جامعات أمريكية من عام (١٩٦٥-١٩٧٠م)، كما قامت بزيارات لعدد من الجامعات العربية، حيث كانت تدعى لتحاضر هناك وتشارك في المؤتمرات الفكرية والأدبية وعقد الندوات، واحتلت العديد من المناصب منها: أستاذة في كلية الآداب بجامعة القاهرة منذ عام (١٩٥٦)، ورئيسة دائرة الدراسات العربية في كلية الآداب من عام (١٩٥٨-١٩٦٧)، وعينتها الدولة عضوة في المجلس الأعلى للثقافة - رعاية الفنون والآداب عام (١٩٥٨)، وكان من أعضائه البارزين العقاد، وطه حسين، وتوفيق الحكيم، ونجيب محفوظ.


توفيق الحكيم


طه حسين


نجيب محفوظ


القلماوي مع عبد الناصر

كما عينت رئيسة للمؤسسة العامة للنشر التابعة لوزارة الثقافة بين عامي (١٩٦٧-١٩٧١). وعينت أستاذة في معهد البحوث والدراسات العربية التابع لليونيسكو، وكانت رئيسة القسم العربي فيه، وإذا تحدثنا عن الدور النسائي في حياة الدكتورة سهير القلماوي، نجد أنه كان متعدد الجوانب: فلقد كانت رئيسة الاتحاد الدولي لخريجات الجامعة - فرع القاهرة لمدة اثني عشر عاماً، كما شغلت منصب رئيسة الاتحاد النسائي العربي بين عامي (١٩٦٦-١٩٧٨م) وكانت لها أنشطة أخرى تخدم من خلالها العلم والمجتمع، ففي الصحافة ظلت حرة لم ترتبط بوظيفة أو مجلة معينة، فكتبت في كل المجلات في ذلك الوقت مثل الهلال، الرسالة، الأدب، الثقافة، الكاتب العربي والأهرام.

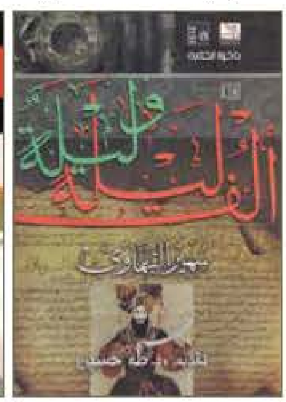
بدأت حياتها بالكتابة في مجلتي (الرسالة) و(الثقافة) واحتلت العديد من المناصب القيادية

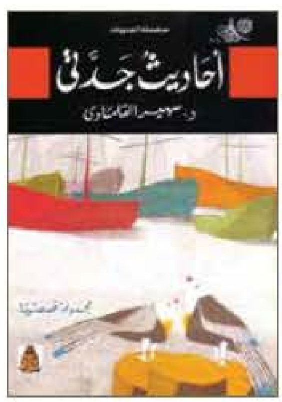
خاضت انتخابات البرلمان فكانت عضوة فيه بين عامي (١٩٧٩- ١٩٨٤م) وهي أول امرأة في مصر تنتخب لرئاسة لجنة الثقافة والإعلام لعدة سنوات متتالية.

كما اهتمت الكاتبة الكبيرة سهير القلماوي بالطفل اهتماماً كبيراً، فقد اعتنت بثقافة الطفل، وأنشأت ندوة للطفل ملحقة بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، وتحت إشرافها نشرت مجلة (الطفل العربي) وأقيمت ندوات أدبية للأطفال ومعارض سنوية.

أسهمت في فاعلية دور الاتحاد النسائي العربي عندما ترأسته ما بين الستينيات والسبعينيات

وقد ألفت سهير القلماوي عشرة كتب تراوح موضوعاتها بين القصة والرواية والنقد الأدبي والفني، كما ترجمت عدة كتب وروايات من روائع الأدب العالمي.









من مؤلفاتها

دار غاليمار تضعها ضمن سلسلة (الشعراء المعاصرون)

أندريه شديد

احتلت مكانة مرموقة في الأدب الفرنسي





عبده وازن

دخلت الشاعرة الكبيرة أندريه شديد أخيراً السلسلة الشعرية العريقة، التي تصدرها دار غاليمار الفرنسية، وهي مخصصة للشعراء المكرسين فرنسياً وعالمياً، وبات اسمها يجاور أسماء كبار الشعراء على مر العصور، من هوميروس ودانتي، إلى لوركا ورينيه شار وسيلفيا بلاث والفرانكوفوني اللبناني جورج شحادة..

وكان الشاعر أدونيس هو العربي الوحيد، الذي دخل هذه السلسلة خلال حياته. أندريه شديد (١٩٢٠-٢٠١١) اللبنانية الجذور، المصرية الولادة والنشأة، الفرنسية الهوية، تحضر في هذه السلسلة من خلال مختارات شعرية انتقاها الشاعر الفرنسي جان بيار سيمون من كافة دواوينها، وكتب لها مقدمة وافية عنوانها (في الفضاء اللا متناهي سأقف)، وعطفاً على كونها شاعرة، فأندريه شديد روائية أيضاً، وكان المخرج المصري الراحل يوسف شاهين جعل من روايتها (اليوم السادس) فيلماً سينمائياً مثّلت فيه المغنية الفرنسية الراحلة داليدا.

تحتل أندريه شديد مرتبة بارزة في حركة الشعر الفرنسي لئلا أقول الفرانكوفوني، قصائدها تعلق على لوحات في أنفاق (المترو) كلما دعت المناسبة، والقراء الفرنسيون يقبلون على رواياتها بوفرة، والمعاجم الأدبية تخصص لها صفحات، وقد حظيت أيضاً بما يحظى به الشعراء المكرسون عبر دخولها سلسلة (الشعراء المعاصرون) التي تصدرها دار سيغير. لكن اللافت أن أندريه شديد، أصرت على أن تكون على هامش الحركة الشعرية الفرنسية في كل تياراتها ومدارسها، على خلاف بعض المصريين الفرانكوفونيين من أمثال جورج حنين وجويس منصور اللذين انخرطا في الحركة السريالية على طريقتهما الخاصة.

عاصرت أندريه شديد معظم التحولات التي طرأت على الشعر والفن، بدءاً من الأربعينيات وانتهاء في السبعينيات، لكنها بدأت تعيش داخل الشرنقة التي نسجتها بنفسها ولكنها كانت منفتحة على بعض الشعراء الذين قرأتهم بشغف وهي تعدد منهم: رينيه شار وهنري ميشو وإيف بونفوا. وكان رامبو بمنزلة (الاكتشاف) في مطلع حياتها. وتأثرت أيضاً ببعض الشعراء الذين يكتبون بالإنجليزية من أمثال: بيرون كيتس وشيللي وأودن.. وهي أصلاً استهلت تجربتها الشعرية باللغة الإنجليزية ولها فيها ديوان يتيم هو باكورتها. هكذا يمكن القول إن شعر أندريه شديد هو (نسيج وحده) كما تفيد العبارة الرائجة. حتى غنائيتها هي غنائية شخصية أو ذاتية وبعيدة من الغنائية (الموضوعية) التي نادى بها شعراء القرن التاسع عشر، وكذلك من الغنائية الجديدة التي تجلت في بعض قصائد بول إيلوار ولوي أراغون وسواهما.

ويخيل للقارئ في أحيان أن قصائدها الكثيفة والمختصرة (غالباً) تشبه قصائد معاصرها أوجين غيفيك، لكن لغتها تختلف عن لغته تماماً وكذلك معجمها الشعري وهمومها. ولعل وحدتها أو عزلتها الشعرية دفعتها إلى أن تؤنس عالماً ولغة مكثت طوال حياتها وفية لهما، حتى ليظن القارئ أن أندريه شديد تكتب شعراً مفتوحاً على الزمن أكثر مما تكتب قصائد منفصلة أو مستقلة. هذا الشعور يكتشفه من يقرأ دواوينها متوالية، كأن الشاعرة شاءت الشعر نوعاً من (المونولوج) الداخلي الذي تحاور من خلاله نفسها والعالم والطبيعة: إنه حوار الكائن الذي يعيش على حدة أو على هامش المجتمع،



مشهد من فيلم «اليوم السادس»

يطرح الأسئلة وهو يدرك مسبقاً أن لا أجوبة شافية عنها، هكذا تسائل الشاعرة صوتها قائلة: (أين أنت يا صوتي البعيد؟)، أو تسأل بصراحة: (ما الحياة؟)، أو(فيما مضى، أين كنا؟)، لكنها تدرك جيداً أن (الشعر يحسّن الموت)، وأن (الموت يتوج الحياة).

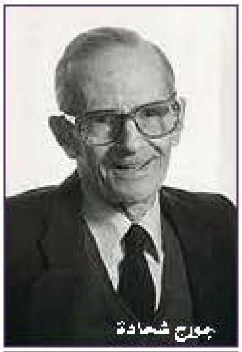
يشعر قارئ أندريه شديد أيضاً بأن أمراً ما يفوته في لحظة القراءة، بل إن معنى ما يفوته أو حالة ما: فالشعر هنا أقرب إلى الشعر العاري الذي تخلص من كل شوائبه ليصبح صافياً وربما بدهياً. المقام الشعري هنا هو مقام البداهة بامتياز، اللغة المقتضبة ذات نزعة غنائية خفيضة حيناً ونزعة مجردة حيناً آخر، إنها لغة مكشوفة، ولكن ليست خلواً من الأسرار، لغة تخلت عن جسدها لتتمسك بروحها، وهذه المعادلة تحبها أندريه شديد تماماً وتعبر عنها عبر مقارنتها بين الرواية والشعر قائلة: (تتخذ الرواية جسداً لم ترتدي لباسها من بعد، أما الشعر فيبقى عارياً، بعد اتخاذه روحاً).

ولعل توزّع شديد بين الكتابة الشعرية والروائية حدا بها إلى أن تفصل بينهما مستعينة في أحيان بالشعر نفسه داخل صنعتها الروائية، فالشعر يمدّ روايتها بعذوبته وسحره، أما الرواية فلا تمنح الشعر لديها أي عنصر هو غريب عنه: شعرها مثلاً لا يعرف السرد والوصف والتداعي وكل هذه تكمن في صميم العمل الروائي. تقول أندريه شديد: من الرواية إلى القصيدة، الطريقة مغايرة، هناك نتبع خطواتنا الخاصة، هنا نستبقها. الشعر إذاً شأن مرتبط بالجوهر، بالاستباق والاستبطان والمخاطرة أو المجازفة، وإن كانت الرواية تحمل هموم الأشخاص والجماعة، فإن الشعر هو وليد الحركات الداخلية، حركات (الكائن الذي يسميه بعضهم الروح)، لكن شعر (الروح) ليس شعر (الأفكار). تقول الشاعرة في هذا الصدد: (حين يصنف البعض الشعر في مرتبة الأفكار، يختصرونه إلى جسم يتضوّر جوعاً).

مثل هذا الوصف يدل على خلو الشعر لدى شديد من الهم الفكري والفلسفي، لكنه يؤكد امتلاءه بالهموم الما ورائية والوجودية والروحية.. على أن تظل هذه الهموم وقفاً على البداهة أو الغريزة الإنسانية العميقة. فالشاعرة لا تصطنع الأبعاد الصوفية والدينية ولا تدّعي الرؤية أو التنبؤ أو السحر، ولا تؤدي دور الرائي، ولا تجعل من (الأنا) نقطة الكون، إنها تكتب ببداهة تامة مثلما تتأمل ببداهة تامة في لحظة الكتابة نفسها، إنها تدع الشعر يتأمل، بل تدع اللغة تتأمل، ولكن من غير أن تستسلم لكليهما. فالصمت الذي يخالج الجمل الشعرية، والكثافة التي تعتري اللغة يشرعان الفعل الشعري على ما تسميه الشاعرة نفسها (غير المعبّر عنه)، مصرة على أن الشعر (حضور) و(ليس تلاشياً)، إلا أن (غير المعبر عنه) هو غاية في السخاء كما تقول، وليس حافزاً على المحو أو الصمت العدمي كما لدى شاعر في حجم مالارميه مثلاً، وهو – (غير المعبر عنه)– سيدفع القصيدة إلى أن تكون (حرة) كما تقول الشاعرة أيضاً، ومتحررة أبداً.

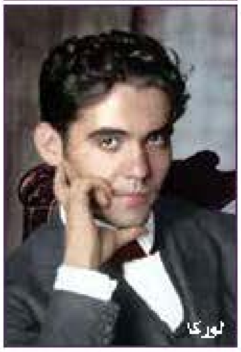
ينزع شعر أندريه شديد نحو التجريد والمطلق والمحسوس في وقت واحد: وهذه العناصر لا تبدو متناقضة في قصائدها، فالشعر لديها يبحث عن ذاته أصلاً (من وراء الكلمات)، فهو شعر الاكتشاف والتأمل والحضور – كما عبرت الشاعرة – إنه شعر الحضور في العالم، بل الشعر المغتبط في حضوره داخل العالم. ولا بد للقصيدة من أن تصبح ذلك (المكان) (الثابت والقلق) الذي تلتقي فيه (طرق البشر العميقة)، أو تلك (الأرض المشتركة) التي تجتمع فيها الأعراق والأجناس. تقول شديد: (سعيت دوماً إلى البحث عما هو عالمي، أي ما هو إنساني شامل يعني الإنسانية جمعاء): هذا (العالمي) أو (الإنساني) هو الذي كفل إلغاء وجودها المتعدد وانتماءها الممزق تاريخياً وجغرافياً، فهذه اللبنانية والمصرية والفرنسية أضحت في (أرض) الشعر كائناً واحداً ومتوحداً بنفسه: (لا أحتاج إلى القول: هويتي هي هذه، هذه لا سواها، سواء أكانت لبنانية أم مصرية أم فرنسية..) وتعترف الشاعرة أنها تقيم في (القصيدة) وأن لا وطن للشاعر سوى القصيدة، (وطن الشاعر أو مكانه لا تحدُه خريطة الجغرافيا بل خريطة الأعماق).

قد تكمن فرادة شعر أندريه شديد في تلك (الغبطة) التي يثيرها في قارئه. لكنها (غبطة) خاصة جداً، غبطة الشعر الذي يمزج المتناقضات، كأن يكون مجرداً ومطلقاً في آن، صوفياً ومحسوساً، تأملياً وغنائياً، بسيطاً ووجودياً، واضحاً وغامضاً. هذه المتناقضات هي التي تمنح شعر أندريه شديد قدرته على الانفتاح والتعدد والتأويل، بل هي التي تدفعه إلى التحرر من أسر الاكتمال أو (الكمال)، ليبقى مشروعاً شعرياً متواصلاً لا تحده نهاية ولا يأسره زمن، إنه الشعر الذي (ينتهج الطريق دائماً من دون وصول محتم) كما تعبر الشاعرة. واللا وصول هو الوصول نفسه، ولكن إلى المجهول، حيث (لا اسم للمسافة)، وحيث (الساعات أعمدة الرماد)، و(الموت قريب للغاية)، هناك تعاين العين (عين الموت) جهاراً ويصبح الشعر كلاماً (من بلاد بعيدة).

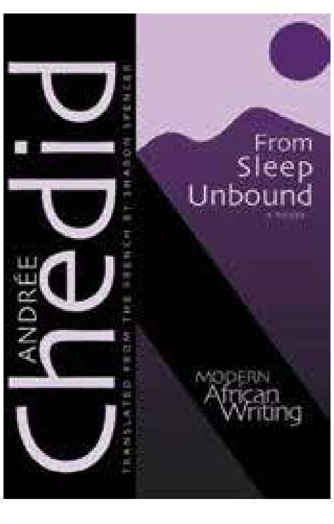

جورج شحادة


يوسف شاهين


دانتي


لوركا

انضمت إلى قائمة الشعراء العالميين أمثال هوميروس ودانتي ولوركا وسبقها عربياً أدونيس وجورج شحادة





د. عبدالعزيز المقالح

أبو العلاء المعري

من المبالغة في إعلاء الذات إلى حد نكرانها

لم يكن شعر أبي العلاء المعري في بداياته، يختلف قليلاً أو كثيراً عن شعر الأسلاف الذين سبقوه؛ فقد ذهب في كتابة قصائده الأولى مذهبهم، كما انتهج نهجهم في موضوعات شعره، وفي لغة ذلك الشعر وأساليبه. فهو يمدح ويهجو، ويكتب المراثي، ويجيد الوصف، ويحسن الشكوى، ويطرق أبواب الغزل، وكان حافظاً واعياً لمخزون الشعر العربي، منذ العصر الجاهلي حتى عصره، وكانت صحبته لديوان أبي الطيب المتنبي وإعجابه غير المحدود بقائل هذه الأبيات:

أي محلٍ أرتقي
وأي شخصٍ أتقي
وكل ما خلق الله
وما لم يخلقِ
محتقر في ناظري
كشعرة في مفرقي

وقد أخذ شعر أبي العلاء طورين اثنين، وكان الطور الأول من نتاج بدايات حياته الشعرية، يعلو فيه صوت الذات وتأخذ فيه (الأنا) مكانها من المبالغة تجلت في أكثر من قصيدة وفي أكثر من بيت، وقد ذاع صيت قصيدته (اللامية) التي امتدح بها نفسه، وكادت تخفي حقيقته وتسجنه في هذا المنحى العابر والتقليدي.. وهنا أبيات من تلك القصيدة:

ألا في سبيل المجد ما أنا فاعلُ
عفافٌ وإقدامٌ وحزمٌ ونائلُ
أعندي وقد مارست كل خفيةٍ
يُصدَّق واشٍ أو يُخيَّبُ سائلُ؟
وقد سار ذكري في البلاد فمن لهم
بإخفاء شمسٍ ضوؤها متكاملُ؟
يهمُّ الليالي بعضُ ما أنا مضمرٌ
ويُثقِلُ رضوى، دون ما أنا حاملُ
وإني وإن كنتُ الأخيرَ زمانُهُ
لآتٍ بما لم تستطعْهُ الأوائلُ
وأغدو ولو أنّ الصباحَ صوارمٌ
وأسري ولو أنّ الظلامَ جحافلُ
وأيُّ جوادٍ لم يُحلَّ لجامُهُ
ونضوِ يمانٍ أغفلتْهُ الصياقلُ

هذا ضرب من إعلاء الذات المبالغ فيه، والذي لم يسبق إلى مثله شاعر ولم ينجح إلى مماثلته ناظم. وهناك أبيات كثر في قصائد أخرى، وأبيات وصلت إلى مؤرخي الأدب ودارسيه مفرقة، وربما كانت منزوعة من سياق قصائد مطولة أو قصيرة، ومنها البيت الذي يكاد بمفرده يختزل كل ما جاء في القصيدة اللامية سالفة الذكر، وهو:

ولكل عصرٍ واحدٌ يسمو به
وأنا لهذا العصر ذاك الواحدُ

ومن الأبيات التي تقطر أنانيةً وحباً للذات، واستئثاراً بالأرض وما عليها:

فمن لي بأرضٍ رحبةٍ لا يحلُّها
سوايَ تضاهي دارةَ المتقاربِ

وهو بيت يختلف في معناه وإيحاءاته عن بيت له جاء في مرحلة لاحقة يقول فيه:

فلا مطرت عليَّ ولا بأرضي
سحائبُ ليس تنتظم البلادا

لقد كان في البيت الأول ذاتياً مفرطاً في أنانيته، يريد أن تكون الأرض له وحده لا يشاركه فيها أحد، وفي البيت الثاني مؤثراً مفرطاً في إيثاره. والبيت الأول يتسق في دلالته مع كل ما يوحي به الطور الأول في حياته، وفيه لم يكن يعرف الاستسلام، أو يتقبل ما يحدث وكأنه لا مفر منه ولا سبيل إلى مواجهته بالتصدي السهل، أو العنيف.. يقول في واحدة من أهم قصائد هذه المرحلة:

أرى العنقاء تكبر أن تصادا
فعاند من تطيقُ له عنادا
أفوق البدر يوضع لي مهادٌ
أم الجوزاء تحت يدي وسادا؟
قنعتُ فخلتُ أن البدر دوني
وسيّان التقنع والجهادا

وقوله أيضاً:

ورائي أمامٌ والأمامُ وراءُ
إذا أنا لم تُكْبِرْنيَ الكُبَراءُ
بأي لسانٍ ذامني متجاهلٌ
عليَّ وخَفْقُ الريحِ فيَّ ثناءُ

لكن هذا الصوت العائد المتحدي خفت، وكاد يختفي، بل لعله اختفى تماماً، وحل محله صوت آخر على درجة من الاستسلام والانسحاق ونكران الذات، وربما كان لبغداد دور في هذا التحول، فبقدر ما أضافت إلى معارفه الأدبية

والفكرية وأطلعته على تجارب جديدة في الحياة، فقد خلقت لديه حالة يأس وانكسار وجعلته يعود إلى المعرة مسقط رأسه ليعتزل حياة الناس ويبدأ مرحلة من الحياة تغير فيها كل شيء؛ من المأكل إلى التفكير الانعزالي المنكسر. كانت بغداد عندما أقام فيها لاتزال حاضرة العالم برغم ما كان قد أدرك الخلافة من ضعف ووهن، وفيها ما في كل حاضرة عالمية من تناقضات، وهو ما جعله في الأيام الأخيرة من الاقامة فيها يشعر بالغثيان والقلق ويتمنى لو أن الخمرة قد صارت حلالاً لشربها فيذهل أنه في العراق رديء الأماني لا أنيس ولا مال.

وفي رسالته إلى أهل المعرة، بعد عودته مباشرة من بغداد، ما يوحي بذلك القلق، والرغبة في اعتزال الناس وأساليب حياتهم، وهو في رسالته هذه يتمنى عليهم أن يتقبلوا اعتذاره بأن لا يزور ولا يُزار، وأن يتركوه لوحدته، وعزلته الفكرية التي نذر لها بقية حياته، وبعد أن كان فخوراً بذاته وما حققه من مجد أدبي ومعرفي، صار ينكر ذلك على نفسه ولا يعترف بما كان له من فضل ومن حضور وتأثير، فهو يلوم على أبناء مدينته إصرارهم على انبعاثه شافعاً لهم لدى القائد صالح بن مرداس أحد أمراء الحروب وناهبي المدن، وفي تواضع شديد يقول:

تغيبتُ في منزلي برهةً
ستيرَ العيوبِ فقيدَ الحسدْ
فلما مضى العمرُ إلاّ الأقلَّ
وحُمَّ لروحي فراقُ الجسدْ
بُعثتُ شفيعاً إلى صالحٍ
وذاك من القوم رأيٌ فسدْ
فيسمعُ مني هديلَ الحَمام
وأسمعُ منه زئيرَ الأسدْ

لكن صالح بن مرداس تقبل شفاعته وأعرض عن المعرة، وتركها سالمة لأهلها تقديراً لمكانة هذا الشيخ الجليل. وفي حالة مماثلة نراه يستنكر إقبال الناس على زيارته والتعرف إليه والاستئناس بمعرفته:

يزورني القوم هذا أرضه يَمَنٌ
من البلاد وهذا داره الطَبَسُ
قالوا: سمعنا حديثاً عنك قلتُ لهم
لا يبعدُ الله إلاّ معشراً لَبَسوا
يبغون منيَ معنى لستُ أُحسنُهُ
فإن صدقتُ عَرَتْهم أوجهٌ عُبُسُ
ماذا يريدون؟ لا مالٌ تيسَّرَ لي
فيُستماحُ ولا علمٌ فيُقتبسُ

إنه هنا ينكر على نفسه ما حققه من شهرة وإقبال، وهكذا يبدأ الطور الثاني من شعره القائم على التواضع المبالغ فيه، والتقليل من شأن ما تحقق له من معارف أدبية ولغوية وفكرية:

دُعيتُ أبا العلاءِ وذاك مينٌ
ولكنَّ الصحيحَ أبا النزولِ

إنه يتمادى في التواضع وسحق الذات:

جسدي خرقةٌ تُخاط إلى الأرضِ
فيا خائطَ العوالمِ خطني

والرغبة هنا أكثر من واضحة في تصغير نفسه والتقليل من أهمية علمه، وهو ما يدفع به إلى المساواة بين العلماء والجهلاء، ويرى الفارق بينهما شفيفاً، وهو ما يتعدى تحقير النفس إلى الآخرين:

وما العلماءُ والجهّالُ إلاّ
قريبٌ، حين تنظرُ من قريبِ

وكان أبو العلاء قبل أن يصل إلى هذا المستوى من نكران الذات، قد بدأ ينظر إلى الأشياء من زاوية يتساوى فيها الحزن والفرح والبكاء والغناء:

غيرُ مجدٍ في ملتي واعتقادي
نوحُ باكٍ ولا ترنُّمُ شادِ
وشبيهٌ صوتُ النَّعيِ إذا قي
سَ بصوتِ البشيرِ في كل نادِ
أبكتْ تلكم الحمامةُ أم غنْ
تْ على فرعِ غصنِها المَيّادِ
إن حزناً في ساعةِ الموت أضعا
فُ سرورٍ في ساعةِ الميلادِ

لقد كان أبو العلاء المعري معجزة عصره، وهو لايزال معجزة عصرنا بما أنجزه، وهو الموهوب الضرير المستطيع بغيره، من إبداع شعري ونتاجات فكرية في مقدمتها كتابه الذي أطلق عليه اسم (رسالة الغفران) الذي نال حظوة واهتماماً منقطع النظير على المستوى العربي، وعلى مستوى العالم، وكان له أثره في مبدعي العصور الوسطى، ومنهم صاحب (الكوميديا الإلهية) الإيطالي دانتي أليغييري، أشهر المبدعين الإيطاليين في العصور الوسطى.

بداياته لم تختلف عن شعر الأسلاف الذين سبقوه فقد ذهب مذهبهم في كتابة قصائده الأولى

كان حافظاً واعياً لمخزون الشعر العربي منذ العصر الجاهلي حتى عصره

أخذ شعره طورين اثنين يعلو في أولهما صوت الذات ومن ثم الشعور بالاستسلام والانسحاق ونكران الذات



الشاعر الذي لم تبتسم له الحياة

محمود أبو الوفا

تقلبت حياته بين الرخاء والبؤس

ولد الشاعر محمود أبو الوفا (محمود مصطفى أبو الوفا الشريف) في محافظة الدقهلية بمصر عام (١٩٠٠م)، فقد والده وهو طفل صغير، ثم ما لبث أن فقد إحدى ساقيه في جراحة فاشلة. حفظ القرآن الكريم في صباه والتحق بمعهد دمياط الديني ولكنه لم يكمل تعليمه، ونزح إلى القاهرة تلاطمه الأيام وتعيبه حرفة الأدب؛ فقد عمل بائع فول مدمس، وبائع سجائر، وسمسار أراضٍ زراعية، ومتعهد حفلات، وامتلك أبو الوفا في وقت من الأوقات نصف مقهى في شارع عبدالخالق ثروت، وحول المقهى إلى صالون من صالونات الأدب.



صلاح عبدالستار

كان شاعراً موهوباً، ثقّف نفسه بنفسه، وقرأ الشعر العربي، واتصل بشعراء وأدباء عصره من أمثال أحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، وخليل مطران، وعلي محمود طه، وإبراهيم ناجي، وعباس محمود العقاد، وطه حسين، وانضم إلى أسرة تحرير مجلة «المقتطف»، حيث أشرف على باب: مكتبة المقتطف، كما عمل مذيعاً في الإذاعة المصرية، وكتب شعراً وأناشيد دينية ووطنية للأطفال، ونشر في الصحف الكبيرة. كما كتب بعض القصائد التي تتحدث بلسان الحيوان، وتعطي الحكمة والقيم العليا.

حين أعلنت لجنة مهرجان تنصيب شوقي أميراً للشعراء عن مسابقة بين الشعراء، لتختار قصيدة يلقيها صاحبها في الحفل الذي يقام بهذه المناسبة في دار الأوبرا المصرية في التاسع والعشرين من إبريل (١٩٢٧م)، كتب أبو الوفا قصيدته التي مدح فيها شوقي، والتي يقول فيها:

وخالد الشعر سوف يبقى مرايا
تجتلي في صفائها الأشياء
يا أمير البيان إن بياني فيك
أعشت عبرته الأضواء

ولكن لظروف قاهرة لم يتمكن أبو الوفا من القيام بذلك، والتقاه الفنان محمد عبدالوهاب (ربيب وصديق شوقي) مطيباً نفسه بطلب إحدى قصائده ليشدو بها فأعطاه قصيدة «عندما يأتي المساء» التي يقول فيها:

عندما يأتي المساء
ونجوم الليل تُنثر
اسألوا الليل عن نجمي
متى نجمي يظهر

ثم تدخل الموسيقار محمد عبدالوهاب لدى شوقي، وقد انتزع محمود أبو الوفا الإعجاب، وبزغ نجمه وعلا قدره منذ هذا اليوم، حتى إن شوقي نفسه قال فيه قصيدة رائعة يقول فيها:

البلبل الغريد هز الرُّبا
وشجا الغصون وحرك الأوراقا
خلف البهاء على القريض وكأسه
تسقي بعذب نسيبه العشاقا
في القيد ممتنع الخُطا وخياله
يروي البلاد وينشر الآفاقا
سبّاق غايات البيان جرى بلا
ساقٍ فكيف إذا استردّ الساقا

ثم عهد أمير الشعراء إلى أبي الوفا الإشراف على طبع «الشوقيات»، وكتب في وصيته ألاّ يقوم على نشر شعره إلا أبو الوفا، فنشر جزءاً من الشوقيات (الجزء الثالث)، قبل أن يعهد إلى محمد سعيد العريان بقية الأجزاء وسائر مسرحيات شوقي.

وأبو الوفا شاعر متمكن، وصاحب شاعرية متدفقة، ولولا فقره، وساقه المبتورة، ونظره الذاهب، وأمراضه المزمنة، لكانت له في حياتنا الأدبية وجاهة شعرية لا تقلُّ عن وجاهة شوقي.

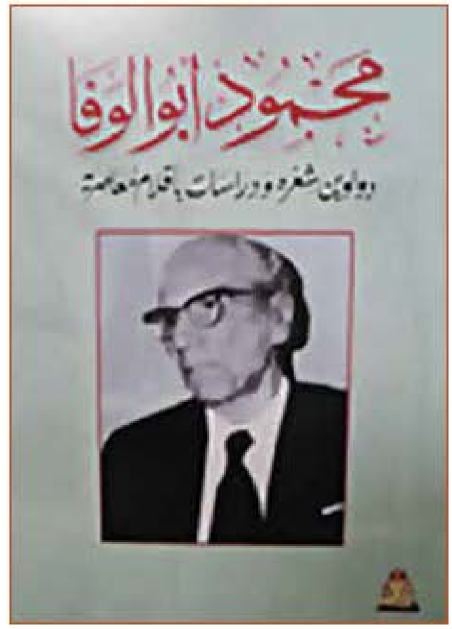
أصدر أبو الوفا طائفة شتى من الدواوين مثل: الأعشاب، وأنفاس محترقة، والنشيد، وعنوان النشيد، وشعري، وأناشيد دينية، وأناشيد عسكرية. وكان قبل مرض الشيخوخة يُفكر في نشرها بمجموعة كاملة.

وأبو الوفا يتميز شعره ببساطة ألفاظه ومعانيه وقدرته الإعجازية على التعبير. يقول الشاعر عن نفسه:

مدح شوقي في حفل تكريم أمير الشعراء وغنّى له محمد عبدالوهاب (عندما يأتي المساء)

انضم إلى أسرة تحرير «المقتطف» وعمل في الإذاعة المصرية

كرمه أنور السادات بجائزة أكاديمية الفنون إلا أنه فارق الحياة قبل أن يتسلم قيمة الجائزة



أحب أضحك للدنيا فيمنعني

أن عاقبتني على بعضِ ابتساماتي

وقوله:

حبي إذا الحب أضناني فمت هوى

إن يذكروني قالوا: كانَ إنسانا

وقوله:

يا صاحبي إن تسل عني أنا، فأنا

يا صاحبي لست شيئاً غير إنسانِ

وأبو الوفا تقلبت حياته كثيراً بين الرخاء والبؤس، ابتسمتْ له الدُّنيا قليلاً، ثم عادت فتجهمت له.

وكتب الكثير من الأدباء من أصدقاء الشاعر ومريديه لحثِّ الدولة على تكريمه، ولكن ذلك لم يلقَ صدىً لدى المسؤولين، لذا لجأ هؤلاء الأصدقاء إلى الصحافة، فتبنت قضية إنصاف الشاعر، فتحرّكت الدولة لتكريمه؛ ولنا هنا وقفة، فالتكلم بأسلوب الأدب لم يكن كافياً لحل مشكلة شاعر، أما عندما جعلت الصحافة من قضيته موضوع حملة يومية منتظمة، فعندئذٍ أحس المجتمع والمسؤولون بالظلم الغليظ الواقع على الشاعر، وحاولوا رفعه عنه، فحملةُ الصحافة أفعل من منطق الأديب.

وكان أبو الوفا صديقاً لشيخ الأزهر الدكتور عبدالحليم محمود، وأراد الشيخ أن يُساعد الشاعر، فأمر المسؤولين عن مطابع وزارة الأوقاف بطبع المجموعة الشعرية لأبي الوفا، كي يستطيع دفع مكافأة له، فاتصلوا به وطلبوا منه دواوينه لكي ينفذوا تعليمات الإمام الأكبر، ولكنهم تبيّنوا أن لأبي الوفا شعراً في الغزل والهجاء، لا يليق نشره في مطابع الأوقاف، فقاموا بحذف كل هذا الشعر وتنقية الديوان من جميع آثار الغزل، وعندما ظهر الديوان قال عنه أبو الوفا: كان ينبغي أن يُكتب على غلافه أن الشاعر هو حضرة صاحب الفضيلة الشيخ محمود أبو الوفا!

وأرسلت الدولة الشاعر أبو الوفا إلى باريس، لتركب له ساق صناعية وعاد من فرنسا بالساق الصناعية والبدلة الإفرنجية ولكنه سرعان ما خلعها وعاد إلى ارتداء الجلباب والمعطف، بل خلع الساق أيضاً وعاد إلى استخدام العكاز والعصا.

وعندما قرر الرئيس الراحل أنور السادات تكريم الشاعر محمود أبو الوفا، ومنحه شقة في مدينة نصر إضافة إلى جائزة أكاديمية الفنون، وقيمتها ألف جنيه، إلا أن الشاعر البائس الذي كان فقد نور عينيه أيضاً، أقام في الشقة أياماً، ولكنه لم يستطع تأثيثها، فعاد إلى سكنه الأول، وهكذا ترى أن للثروة مشكلاتها، ولا سيما إن جاءت في الهرم، وصدق المتنبي القائل:

أتى الزمانَ بنوهُ في شَبيبَتِهِ

فسرَّهمُ، وأتيناهُ على الهَرَمِ

أما الألف جنيه، فقد مات قبل أن يتسلمها في السادس والعشرين من يناير عام (١٩٧٩م).

حذف الأزهر كل قصائده الغزلية من الديوان ولم يتسلم مكافأته لرحيل شيخ الأزهر

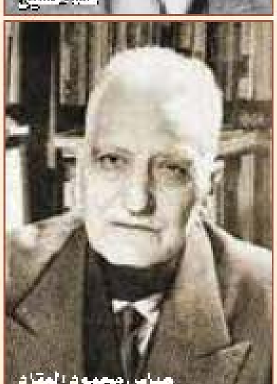
كان صديقاً لشيخ الأزهر د. عبدالحليم محمود الذي أمر بطباعة مجموعته الشعرية


حافظ إبراهيم


طه حسين


أحمد شوقي


محمد عبدالوهاب


عباس محمود العقاد


خليل مطران

الأدب والفنون الدرامية



سلوى عباس

مازالت الرواية التلفزيونية مضطهدة بالنسبة للفنون الأخرى، سواء الرواية الأدبية أو المسرح أو السينما، ومازالت تبحث عن هويتها ومكانتها بين هذه الفنون، فهناك من يصف التلفزيون بأنه (فن شعبوي) لأنه يلامس بخطابه فئات شعبية مختلفة، بعكس الفنون الأخرى التي تتوجه إلى جمهور نخبوي.

مرة سألت أحد الكتاب الذين يكتبون الأدب والدراما، هل تختلف كتابته للرواية عن كتابته للدراما من حيث تقنية الكتابة؟ فأجابني أنه لا يوجد أي شبه بينهما، فالرواية فن مختلف عن الدراما، هما يشتركان في الحكاية والشخصيات، لكن طريقة البناء والشغل مختلفة، فالدراما مفاجآتها قليلة، وبالنسبة للرواية؛ الموضوع وفكرة التحدي مختلفان تماماً، فإنجاز عشر صفحات في الرواية، يشعرني بأني بذلت جهداً كبيراً، وهناك صعوبة حتى أرضى عن هذه الصفحات، لذلك الكتابة للدراما أسهل بكثير من كتابة الرواية، والأفكار التي تقولها الدراما تختلف عن الأفكار التي تقولها الرواية بحكم اختلاف الفنين، وأنا مقتنع أنه لا يمكن كتابة رواية عن حدث آني، لأن فكرة تأمل صورة الحدث وحقائقه تفيد في الدراما، وما وراء صورة الحدث يشكل أساساً للرواية.

وهناك روائيون كثر يكتبون للتلفزيون، لكنهم يرفضون أن تحوّل أعمالهم الروائية إلى سيناريوهات تلفزيونية، بسبب أنه لا يمكن للعمل الأدبي، أن يحافظ على قيمته الأدبية ضمن شروط الإنتاج القائمة اليوم ومن المفارقة، أن بعض الروائيين الذين يكتبون للتلفزيون، يرون في فن الدراما فضاء مفتوحاً للعب والاستمتاع والكتابة العميقة، من خلال التعبير عن أفكار تخص شريحة كبيرة من الناس، قد تختلف مع الكاتب في هذه الأفكار وقد تتفق معه، فالأفكار التي يضمنها للدراما، تختلف عن الأفكار التي يضمنها للرواية بحكم اختلاف الفنين، مع الفرق الكبير بين العمل الروائي المكتوب للتمثيل والعمل الروائي المكتوب للقراءة، لكن هذا لا ينفي نجاح الكثير من الروايات، التي حُوّلت لأعمال تلفزيونية وسينمائية، وهناك أعمال درامية كثيرة أخذت سيناريوهاتها عن روايات.

بالتأكيد لا يمكننا تجاهل ميزة الرواية الأدبية بقدرتها على تحريض خيال القارئ، وتحويلها لرواية تلفزيونية يفقدها هذه الميزة، بالمقابل هناك روايات كثيرة، كان للدراما التلفزيونية دور كبير في شهرتها وتعريف الجمهور بها، وباعتبار الدراما اليوم أصبحت أكثر حضوراً فقد أصبح هناك كتّاب متخصصون في الكتابة الدرامية، وحل السيناريو محل ما يسمى الرواية التلفزيونية، وخف الاعتماد على موضوعات الروايات الأدبية، وقد حققت الكتابة التلفزيونية حضوراً، أعطى الدراما أهمية كبرى، لما تتضمنه من موضوعات تلامس شريحة واسعة من الناس، واعتماداً على هذا الحضور نتساءل هل يمكننا القول، إن السيناريو أو النص التلفزيوني حقق للرواية التلفزيونية هويتها المفقودة؟ سؤال برسم الزمن، فرغم الاختلاف الجوهري بين كل من الأدب والسينما، من حيث بنية كل منهما وأسلوب تلقيه وجوهر تكوينه، فإن العلاقة بينهما على غاية من العمق والغنى، وكانت السينما خير ما يعتمد عليه الروائي في سبيل الانتشار، وتحقيق قاعدة شعبية تضمن لأعماله البقاء والرسوخ، وهذا الطموح من قبل الكاتب يماثل الطموح إلى الترجمة للغات العالمية، من هنا نرى أن السينما تفتح باباً للعالمية اذ قامت منذ بداياتها على الأدب، سواء في أوروبا أو في العالم العربي، وكثير من الروايات المتواضعة صُنعت منها أفلام جيدة، وروايات عظيمة لم تنجح، وبعض الكتاب يجازفون بعملهم الأدبي ويقدمونه للتلفزيون حتى لو تأثرت قيمته الأدبية، لأنه من وجهة نظرهم أن الرواية المتلفزة تنتشر ويطّلع عليها القارئ أكثر.

بالتأكيد الرواية تعطي للفيلم حمولته الثقافية، وهذا يؤكد أنه إذا التقى كاتب سيناريو جيد وموهوب، بمخرج يستطيع قراءة العمل بتفاصيله الدقيقة ويحافظ على روحه الفكرية والأدبية فإنهما ينجزان عملاً جيداً، لكن إذا لم تتوافر ظروف الإنتاج التي تدعم منتجهما، فإنه سينعكس سلباً عليه، ولا تفوتنا هنا الإشارة إلى أهمية اختيار النجم لبطولة الفيلم، مما يعطيه جماهيرية وحضوراً. أما أسلوب التلقي فيختلف حضوره بين الفنين، ففي الرواية ينفرد المتلقي مع ذاته، ويحلّق بخياله مع تفاصيل الرواية بشخصياتها وأماكنها وزمنها وكأنه أحد أبطالها، بينما في السينما يشاركه كثيرون في هذا الطقس، وهذا عنصر مهم من عناصر نجاحه وتأثيره، إضافة إلى ذلك كله تلعب المهرجانات المحلية والعالمية التي يشارك فيها الفيلم والجوائز التي ينالها دوراً كبيراً ومهماً يضاف إلى رصيد أي فيلم، فبالنسبة إلى السينما العربية كانت رواية «زينب» الصادرة عام (١٩١٤) مغفلة الاسم وجاء التوقيع باسم (فلاح مصري)، حيث لم يتجرأ كاتبها على ذكر اسمه عليها بسبب الظروف الاجتماعية والسياسية التي كانت سائدة حينذاك، واستمر هذا الحال إلى أن قام المخرج محمد كريم باقتباس سيناريو عنها وأخرجها بفيلم سينمائي صامت عُرض عام (١٩٣٠)، فحقق نجاحاً غير متوقع، وكان هذا النجاح فرصة استغلها كاتبها محمد حسين هيكل ليعترف بأنه مؤلفها.

إن تحويل الرواية إلى فيلم ليس بالأمر اليسير، فالعلاقة بين الأدب والسينما هي علاقة شغف وحب، فالسينما هي الذاكرة والذاكرة هي التاريخ، لذلك من الضروري والمهم جداً تطابق السيناريو والإخراج مع نص الرواية، لأن هناك بعض المخرجين الذين يعتمدون رؤيتهم الإخراجية للعمل، من دون الرجوع إلى الكاتب أو حتى الحفاظ على روح الفكرة، فيأتي الفيلم برؤية مغايرة للرؤية التي وردت في الرواية، والأمثلة كثيرة عن روائيين اعترضوا على عدم أمانة المخرج في تعامله مع منجزهم الأدبي.

لكن إذا تساءلنا حول الفن الأكثر متعة، هل هو الفيلم السينمائي أم قراءة الرواية، نرى أن لكل فن روحه ومتعته الخاصة، فالرواية ترتقي بذهن القارئ وتنمي خياله أكثر من الأفلام، لأنه مع الرواية يكون المتلقي هو المخرج والمنتج والمصور، الذي يصنع فيلمه الخاص كما أن قراءة الكتاب تزيد من المخزون اللغوي والثقافي وتنشّط الذهن، وتطور القدرة على التركيز، أما الفيلم فلا يسمح وقته ولا إمكاناته بتصوير كل التفاصيل التي تتضمنها الرواية، وبالتالي تخسر جزءاً كبيراً وممتعاً من القصة، فالمخرج أو المنتج يختار حسب هواه، ما يرغب بعرضه من القصة. ومع ذلك، الأفلام لها متعة خاصة، ولها قدرة تأثيرية عالية في التفكير والتحفيز تماماً مثل الكتب، ومن وجهة نظري سر النجاح يكمن في المزج بين الفنين معاً.

يجد العمل الأدبي صعوبة في المحافظة على قيمته الأدبية ضمن شروط الإنتاج القائمة اليوم



اعتدال عثمان

ثلاثون عاماً على نوبل ونحن في حضرة نجيب محفوظ

ثلاثون عاماً مرت في ديسمبر الماضي على حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل للأدب عام (١٩٨٨). ولعلها مناسبة تستدعي وقفة – ولو عابرة – في حضرة نجيب محفوظ، البحر المحيط الذي كلما غُصْتَ فيه، تكشفت لك عوالم جديدة مدهشة. سأتوقف فيما يلي عند ملمح واحد، يتمثل في المرحلة الأخيرة من مشروع نجيب محفوظ الإبداعي السامق.

أبدأ بعبارة عبدالجبار النفري المعروفة: (كلما اتسعت الرؤيا، ضاقت العبارة) هذه البداية تضعنا في قلب التحولات المدهشة في رؤى العالم، وتحولات السرد وتقنياته في أعمال نجيب محفوظ الأخيرة، على نحو ما تجلت في اختياره لقالب القصة القصيرة جداً أو القصة الومضة، وينسب هذا الشكل الأدبي نقدياً إلى الكتابة التجريبية الحديثة.

في عمليه الأخيرين، أقصد (أصداء السيرة الذاتية) (نشرت الطبعة الأولى عام ١٩٩٥)، و(أحلام فترة النقاهة) (بدأ نشرها أسبوعياً عام (٢٠٠٢) قدم نجيب محفوظ مواقف ومخاطبات تنفتح على السؤال، كما تنفتح على لا نهائية التأويل لدى المتلقي نفسه، عند كل قراءة جديدة.

وبصرف النظر عن الدواعي الصحية، إثر محاولة الاغتيال المشينة، التي جعلت محفوظ يقبل على هذا الشكل الجديد، فإن ما يهمنا هو الجوانب الفنية التي أتاحت له، من خلال توظيف ذلك النوع من الكتابة السردية المكثفة، الخروج على مواضعات الكتابة التي استقرت لديه هو نفسه في أعماله السابقة. وكذلك كان اختيار الصيغة الحلمية حيلة أدبية جذابة، استخدمها الكاتب من قبل في مجموعة (رأيت فيما يرى النائم) (١٩٨٢) وعاد إليها بعد ذلك في عمليه الأخيرين بمفهوم مختلف. وإذا كانت أحلام محفوظ في هذا العمل تعد أحلاماً روائية مؤلفة، طويلة نسبياً، فإن هذه الصيغة نفسها، تجمع في النصوص الأخيرة بين الحضور الواقعي للذات، عبر لحظات خاطفة من مراحل العمر، والحضور الحلمي الفانتازي، المفارق للواقع، بما يضفي على هذه النصوص الأخيرة، حركية الخيال الحر المنطلق كما في الأحلام، فيستطيع أن يعبر عن حكمة الحياة المتراكمة في هذه المرحلة المتأخرة من حياته، كما يقدم خلاصة تجربته الإبداعية والإنسانية بحمولاتها المعرفية والفلسفية، ورؤيته للوجود والواقع في قمة نضجه الإنساني والإبداعي.

وإذا كان محفوظ قد استخدم هذا القالب السردي، دون أن يتقصد تصنيفاً أدبياً بعينه، فإن رؤية العالم المنعكسة في هذه النصوص القصيرة جداً، تكشف عن مواصلة تطلعه للقيم العليا في الحياة، مثل الحرية والمساواة والعدل والحب، إلى جانب قضايا الوجود الكبرى كالزمن والموت والقدر والمصير.. والمدهش هنا أن اختيار محفوظ التلقائي لهذا القالب السردي، يكشف عن كثير من أركان القصة

> جمع بين الحضور الواقعي للذات والحضور الحلمي الفانتازي المفارق للواقع

القصيرة جداً، على نحو ما يظهر منعكساً على مرآة النقد، المهتم بالتنظير لهذا الشكل السردي المغاير، والذي نجد شواهد متعددة عليه في سياقنا الأدبي الراهن في مصر والبلاد العربية .إننا إذا تأملنا المتواليات السردية القصيرة المتعلقة بشخصية أثيرة لدى محفوظ تظهر في (أصداء السيرة الذاتية) وتَرِد باسم الشيخ عبدربه التائه، سنجد إضاءة لجانب من الرؤية الكلية لمحفوظ، إذ يتوارى خلف هذا القناع الأدبي ليبث شجونَه ومواجدَه. نقرأ: قلت للشيخ عبدربه التائه: سمعت قوماً يأخذون عليك حبك الشديد للدنيا.. فقال: حب الدنيا آيةٌ من آيات الشكر، ودليلُ ولعٍ بكل جميل، وعلامةٌ من علامات الصبر.

في هذا النص القصير نجد الاقتضابَ اللغوي، والإيجازَ اللفظي، والتكثيفَ الدلالي المُركَّز، كذلك نجد الاعتماد على نقاط الحذف في آخر الجملة القصيرة (سمعت قوما يأخذون عليك حبك الشديد للدنيا...) وذلك للإيحاء بالمعنى المسكوت عنه، دون إفصاح، إضافة إلى الحدث الضمني المتمثل في لقاء الشيخ والراوي، والحوار الذي دار بينهما، وتعد كلها من بين الجماليات الفنية التي تتجلى لدى كتّاب هذا النمط السردي.

وإذا كان محفوظ يعتمد هنا، وإن بغير تَعَمّد، عدداً من تقنيات القصة القصيرة جداً التي أوردها النقاد، فإن الشخصية القناع (عبدربه التائه) تكشف سمات معرفية وفلسفية مستمدة من رؤية كلية ومتكاملة، بخلاف التشظي والرؤية الجزئية أو المجهرية أو المقطعية، التي تعنى بالتفاصيل الصغيرة للواقع المعيش، على نحو ما نجد في الكتابة الجديدة بصورة عامة، وفي القصة القصيرة جداً على وجه الخصوص.

في نص قصير آخر لمحفوظ، بطله أيضاً الشخصية القناع، نقرأ: (أصابتني وعكة، فزارني الشيخ عبدربه التائه. رقاني ودعا لي قائلاً: اللهم مِنّ عليه بحسن الختام، وهو العشق).

تواجهنا هذه القصة بنهايتها المدهشة، المخالفة لتوقع القارئ إزاء التطور الطبيعي للحدث، الذي يقودنا إلى المستقر في أذهاننا حول ختام الحياة بأمان وسلام، على النقيض يصدمنا الكاتب بحالة (العشق)، سواء بالمعنى الدنيوي أو بالمعنى الصوفي، بكل ما تثيره هذه الإشارة الأخيرة (العشق) من الحيوية، والتجدد، والتواصل الإنساني على المستوى الأول، أو بالمواجد الصوفية على مستوى ثانٍ، يمكن أن ينفتح عليه النص أيضاً.

هكذا يظهر في النص السابق، ركن آخر من أركان القصة القصيرة جداً الأحدث عهداً، وهو كسر توقع القارئ ومواجهته بما لم يألف من مفاهيم متعارف عليها، بما يفتح أبواب التأويل، فيصبح القارئ مشاركاً في إنتاج دلالة النص، وهو ما يظهر في مرآة النقد على أنه تغير في جماليات التلقي في الكتابة الجديدة بصورة عامة.

إن القارئ الذي يجتهد في التأويل، سيجد أنه أمام رؤية مركبة للوجود البشري، تظهر منها في هذين النصين ومضة، تتضافر مع القضايا الاجتماعية والفلسفية الكبرى، التي تشغل محفوظ في نصوصه الأخرى. أما الومضة التي تلتمع هنا، فتنطلق من تمجيد الحياة والاحتفاء بمسراتها الحسية والمادية برغم أكدارها. وقد يصح أن يذهب قارئ إلى أن محفوظ يكشف هنا عن نوع من الإدراك للعالم، يقوم على أن النزوع للسعادة واللذة يعد من الدوافع الأساسية للإنسان في الحياة، ومن ثم فإن هذا النزوع الطبيعي، يحدد ما يقوم به الإنسان من فعل أو سلوك أو إحساس أو تمنٍ. لكن هذا الوجه الأول من الرؤية، لا ينفصل أيضاً عن علاقة الفرد بالوجود في أبعاده الرُوحانية الصوفية، المنطلقة من الروح العاشقة، والمتطلعة للمعاني السامية في الحياة وما بعدها، تلك المعاني التي ترتقي إليها علاقة الإنسان المحدود بما ليس له حدود، فيصبح الرائي للحقيقة، أو (العائش في الحقيقة) على نحو ما ذهب محفوظ نفسه في روايته عن سلفه الفيلسوف العظيم أخناتون.

هكذا تنفتح الرؤى للمبصر العارف، فيقرأ ذاتَه وأحلامَه في صفحات الوجود، ويتسامق مرتقياً سُلّمَه الإبداعي ليصل إلى الخلود، وها نحن نقف في حضرته لحظة، ونردد قوله: (لن يكبل الموت من تذوق طعم الخلود).

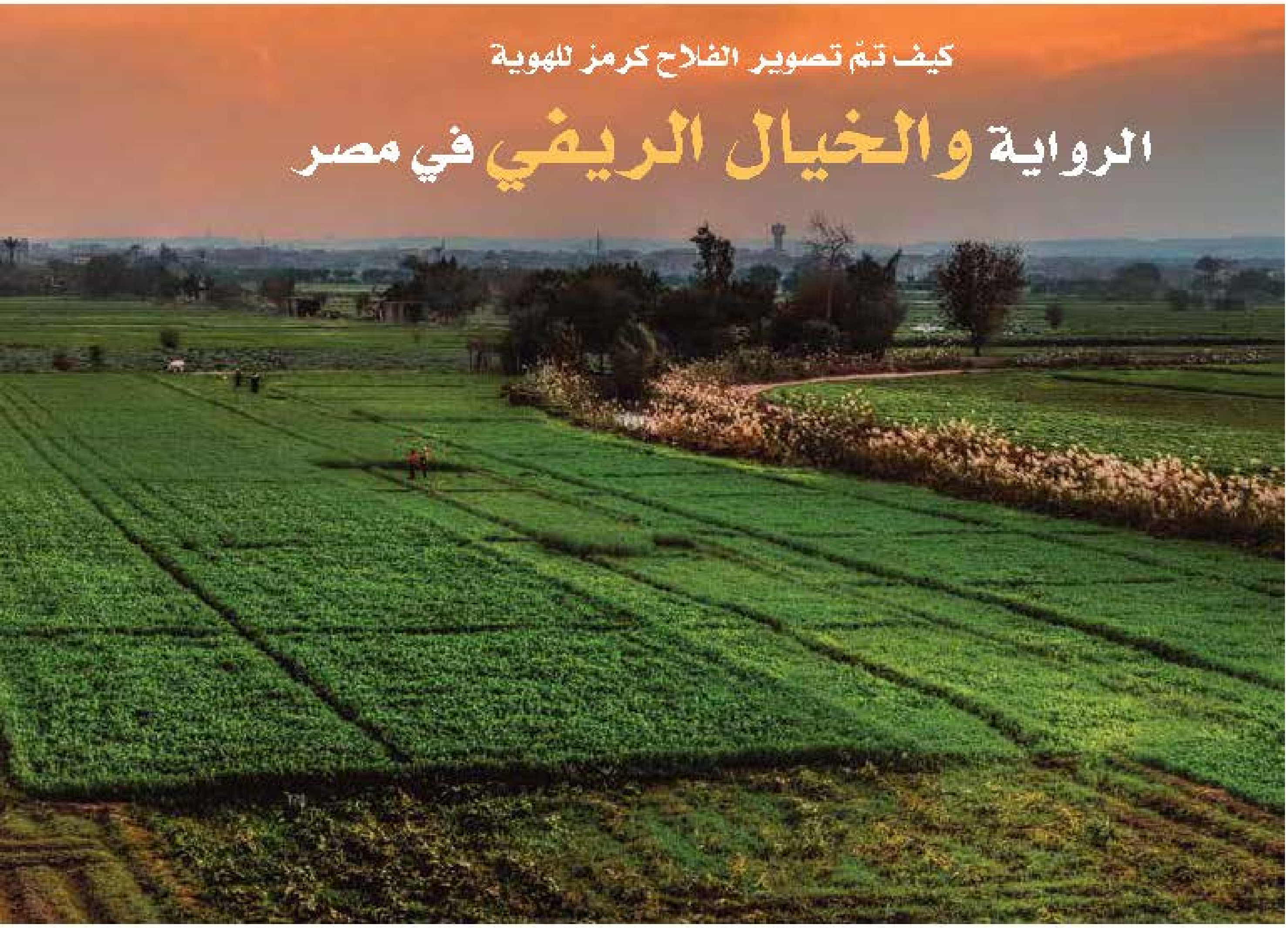
> في عمليه الأخيرين (أصدقاء السيرة الذاتية - أحلام فترة النقاهة) قدم تأويلات عند كل قراءة جديدة

> رؤيته للعالم تكشف عن مواصلته التطلع نحو القيم العليا في الحياة

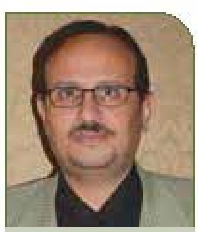
> قدم خلاصة تجربته الإبداعية بحمولاتها المعرفية ورؤيته وهو في قمة نضجه الإنساني

كيف تمّ تصوير الفلاح كرمز للهوية

الرواية والخيال الريفي في مصر

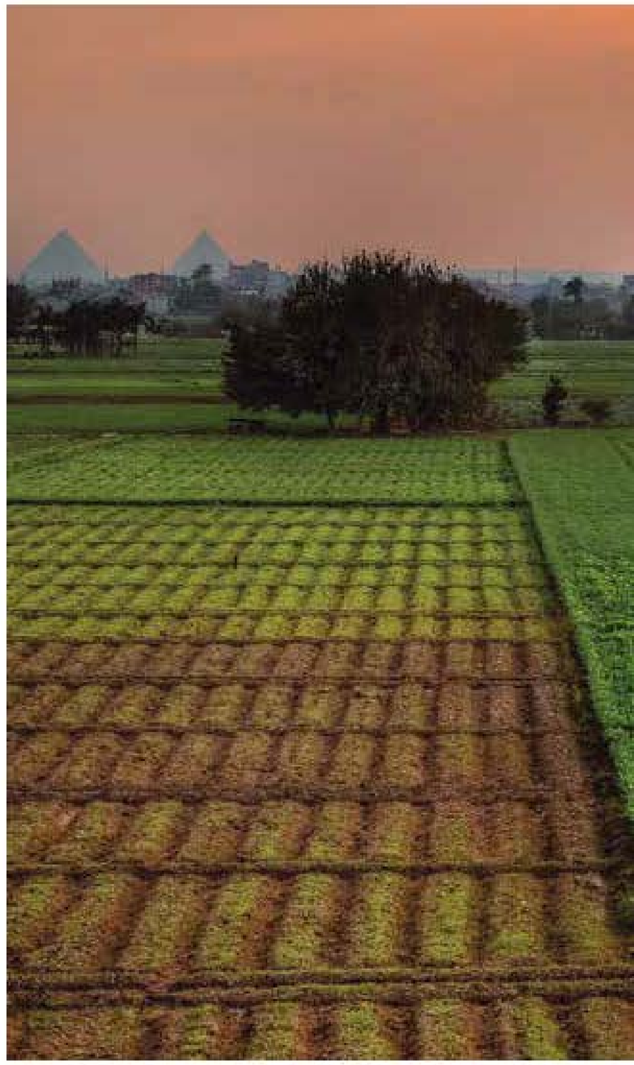


يتناول هذا الكتاب موضوع الريف في الرواية المصرية، عبر ما يزيد على قرن من عمر الرواية العربية، ويطوف بنا في عالم الريف المصري الجميل بكل بهائه وسحره، وفي الوقت نفسه بكل تناقضاته وأمراضه الاجتماعية والاقتصادية، كما يسلط الضوء على جدلية الريف/المدينة، والنظرة الفوقية المتعالية التي تم التعامل بها مع الفلاح المصري لزمن طويل، ثم إنصافه فيما بعد، ومحاولة رد اعتباره كرمز للشخصية المصرية، بداية من تجليات ثورة (١٩١٩)، ووصولاً إلى ما تحقق من خلال ثورة يوليو (١٩٥٢).



محمد زين العابدين

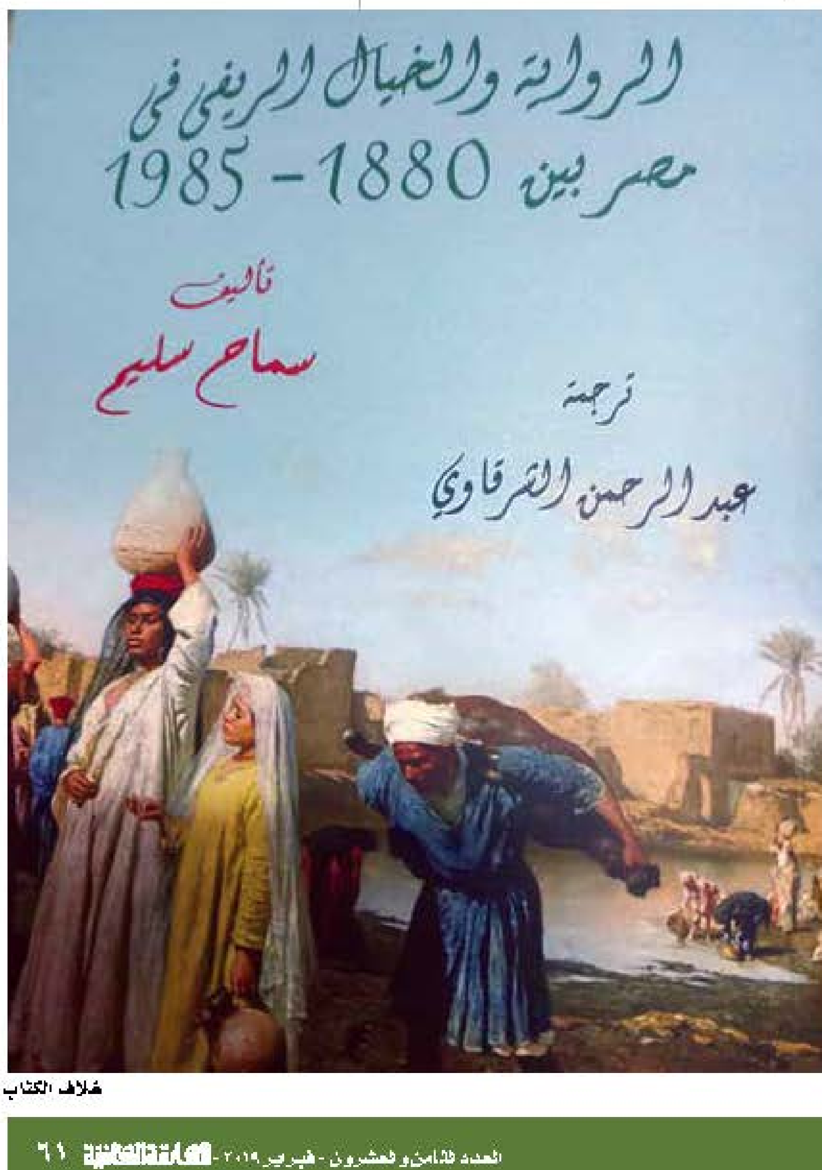
ويمثل الكتاب ثمرة بحث مطول قامت به باحثة وأكاديمية ومترجمة جادة، هي سماح سليم، والتي ولدت في مصر، وعاشت في ليبيا وبريطانيا وفرنسا، وحصلت على الدكتوراه من الولايات المتحدة الأمريكية، وهي تعمل حالياً في جامعة (رودجرز) الأمريكية، وقد حصلت على جائزتين كبيرتين في ترجمة الأدب العربي إلى الإنجليزية، وذلك عن ترجمتها لروايتي «شجرة الدر» لجورجي زيدان، و«الطوق والإسورة» ليحيى الطاهر عبدالله، ويقدم الكتاب صورة الفلاح والريف المصري في الأعمال السردية المصرية منذ نهاية القرن التاسع عشر، وحتى قبيل القرن العشرين، ويسعى إلى بيان الطبيعة النوعية المميزة لهذه الصورة وتحولاتها عبر الزمن في الأعمال السردية البارزة، وارتباطها بمعاني الوطنية وتجلياتها في الأدب، وكيفية تحققها من خلال البحث في الاستراتيجيات السردية والتعددية اللغوية، حيث توقف الكتاب عند دراسة أبرز كتابات كل من النديم، ويعقوب صنوع، ومحمود طاهر حقي، ومحمد حسين هيكل، وتوفيق الحكيم، وعبدالرحمن الشرقاوي، وعبدالحكيم قاسم، وبهاء طاهر، ويحيى الطاهر عبدالله، وغيرهم في الفترة من (١٨٨٠ إلى ١٩٨٥)، وقد قسمت المؤلفة كتابها إلى مقدمة نظرية عن صورة الفلاح ودلالاتها السياسية والاجتماعية والثقافية والأدبية، وأتبعت ذلك بسبعة فصول عن



المصرية الحديثة، وهو الذي كان لآلاف السنين العمود الفقري لاقتصاد زراعي وتجاري غني ومعقد، وظهر الفلاح فجأة بوصفه رمزاً قوياً للهوية الوطنية بعد أن استبعدته الصفوة الحضرية وتجاهلته على مدى قرون، وبداية من عشرينيات القرن العشرين بدأ الأدباء والكتاب والفنانون يركزون على الفلاح بوصفه الموضوع المناسب لفن وطني جديد.

وأسهمت ألحان سيد درويش ومنحوتات مختار الكبيرة، وروايات طه حسين وتوفيق الحكيم جميعاً في تحديد ملامح هذه الشخصية الجديدة، وخلال النصف الثاني من القرن العشرين صور القص والشعر والسينما والمسلسلات القرية والفلاح تصويراً تفصيلياً في محاولة لوصف أمراض المجتمع المصري، وللإشارة إلى مستقبل أفضل، وأصبح الفلاح يمثل مصر ذاتها، وأصبح ادعاء الأصل الريفي يعني أن تكون مصرياً حقيقياً. كثير من

كتاب يسلط الضوء على جدلية الريف/ المدينة ويطوف عالم الريف المصري بكل تناقضاته الاقتصادية والاجتماعية



غلاف الكتاب

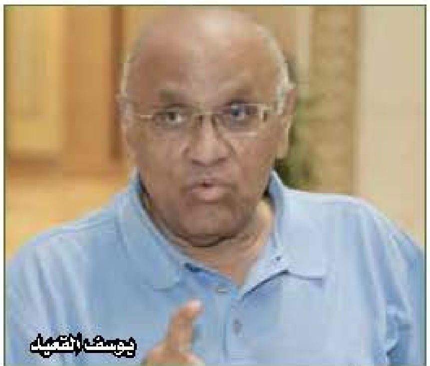
تاريخ صورة الفلاح والقرية في الأعمال السردية.

رمزية القرية في الرواية والواقع المصري:
تشير المؤلفة إلى أن المادية الاجتماعية الاقتصادية لصراع الفلاح والواقعيات السياسية التي تجسد من خلالها هذا الصراع تظهر بين الحين والآخر بوصفها قوة دافعة وراء تمثيل القرية في هذه المادة السردية العابرة للنصوص، والأكثر تكراراً أن القرية مكتوبة باعتبارها كليشيهاً مركزياً تدور حوله مشكلة هوية الفرد والمجموع في علاقتها بالتاريخ، وعادة ما يتقاطع الموضوعان في شكل تنافر اجتماعي.

وفي مقدمة الكتاب التي حملت عنوان (الفلاح والسرد الحديث في مصر) تشير إلى أنه خلال القرن العشرين جاء الريف المصري ليسيطر على الخطاب الاجتماعي والإيديولوجيا السياسية للدولة الوطنية


عبدالرحمن الشرقاوي


محمد حسين هيكل


يوسف القعيد

الروايات المصرية التي كتبت على امتداد القرن العشرين ذات عوالم ريفية، ومعظم الكتاب المصريين كتبوا رواية على الأقل عن الفلاح والقرية، فقبل ثورة (١٩٥٢) كان لتنويريي النهضة تجارب مهمة ومؤسسة في هذا المجال، أمثال محمد حسين هيكل، والمازني، وتوفيق الحكيم، وطه حسين، أما في مرحلة ما بعد الثورة، فإن كثيراً من الكتاب أمثال عبدالرحمن الشرقاوي، وعبدالحكيم قاسم، ويحيى الطاهر عبدالله، ويوسف القعيد، وخيري شلبي، ركزوا تركيزاً يكاد يكون كاملاً على القرية. تعكس رواية القرية – إضافة إلى فكرة الهوية الوطنية – قضايا تتصل بسوسيولوجيا الثقافة في السياق المصري الحديث، وتتجلى مشكلة الهوية الاجتماعية بمعنييها الشخصي والسياسي مراراً في الرواية عبر تصوير الصدام بين الريف والمدينة.

صورة الريف والفلاح في الرواية المصرية: ترى المؤلفة، أن طه حسين أبدع أول وصف واقعي للقرية المصرية في الجزء الأول من سيرته الذاتية «الأيام» سنة ١٩٢٩، كما ظهرت ملامح شخصية الفلاح التراجيدية والرومانسية في العملين الروائيين القصيرين من نوع «النوفيلا» لمحمود خيرت، واللذين صدرا بعنوان «الفتى الريفي» سنة ١٩٠٣، و«الفتاة الريفية» سنة ١٩٠٥، وقد جسدا الرومانسي التعليمي المبهج عن الريف قبل أول رواية حقيقية مصرية وفق تقدير النقاد، رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل، أما الواقعية الاجتماعية أو الواقعية الجديدة التي ظهرت في الخمسينيات والستينيات والسبعينيات، فأعادتا تأويل القرية باعتبارها موقعاً للصراع الاجتماعي، مظهرتين وقائع تجربة الفلاح في علاقتها بتقاليد اجتماعية عميقة الجذور ومضعفة، وقد بدأت رواية عبدالرحمن الشرقاوي «الأرض» سنة ١٩٥٣ هذا الاتجاه، بينما قدمت «أحزان نوح» لشوقي عبدالحكيم (١٩٦٣) وصفاً تفصيلياً للفقر والبؤس في حياة القرية، وكذا التعقيد وعدم التناغم في الجوانب النفسية لشخصياتها الريفية، وهناك موتيفة أخرى تتمثل في مثلث الحب الريفي الذي يمثل مجازاً الصراع الاجتماعي وإحلاله في سياق وطني.

إن صوت الفلاح المتهكم الناقد، والذي ابتكره النديم ويعقوب صنوع في القرن التاسع عشر بقي متجسداً في القص السردي في القرن العشرين، في علاقة حوارية ذاتية الوعي، مع وعي ذاتي للمفكرين الوطنيين الحضريين، والذي ظهر باعتباره موضوع السيرة الذاتية للرواية الجديدة – خصوصاً رواية القرية – فشخصية «حامد» في رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل هي أكثر الأنماط ظهوراً في هذا الموضوع، ويستمر ظهورها باعتبارها شخصية رمزية، في التداخل النصي الثري في قص القرية المصرية، من شخصية «محسن» في «عودة الروح» لتوفيق الحكيم، إلى «عبدالعزيز» «بطل» أيام الإنسان السبعة

طه حسين أبدع أول وصف واقعي للقرية المصرية في سيرته الذاتية «الأيام»

يقدم صورة الفلاح والريف المصري في الأعمال السردية المصرية من (١٨٨٠) إلى (١٩٨٥)


حياة الفلاح في القرية

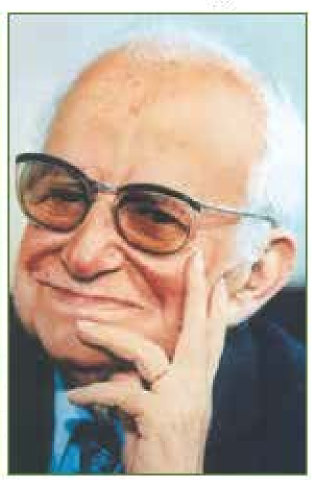


من الريف المصري

«لعبدالحكيم قاسم، وتعتبر رواية «زينب» لهيكل حالة ذات أهمية خاصة، فبرغم أنها تستهدف وصف عادات طبقة عاملة ريفية وقيمها، فإن جزءاً أكبر من السرد فيها مشغول بوصف طويل ومغرق في الرومانسية لجمال الطبيعة في الريف، ولكن نبضة الإصلاح في «زينب» كانت معنية كلياً تقريباً بالمشكلات المعاصرة، وبالأدوار المنوطة بالنوع الاجتماعي، والحب والزواج في عالم سريع التغير، والفقر والتدهور في حياة الفلاح، أشياء مغطاة على نطاق واسع بزخم رومانتيكي تزخر به الرواية.

أسبقية رواية «عذراء دنشواي»: تشير المؤلفة إلى أن الكثير من النقاد يعتبرون رواية «عذراء دنشواي» لمحمود طاهر حقي، هي العمل السردي السابق لرواية «زينب» تاريخياً، وعادة ما يتم التعامل مع النص بصفته رواية بدائية، ويصور حادثة دنشواي التي جرت بقرية دنشواي في الدلتا عام (١٩٠٦) حين حدثت مواجهة بين جمع من الفلاحين وبعض الضباط البريطانيين، الذين كانوا يصطادون الحمام الخاص بالفلاحين، ونتج عنها إصابة أحد الضباط ووفاته متأثراً بضربة شمس، وكان انتقام البريطانيين سريعاً ووحشياً، من خلال محاكمة عسكرية انتهت بإعدام أربعة من الفلاحين، وكان الغضب الشعبي التالي لذلك، هو ما قاد لرحيل اللورد كرومر عن مصر، وكتبت الرواية من وحي هذه الأحداث، وقد أكد الأديب الكبير يحيى حقي أسبقية الرواية في مقدمته لطبعتها الصادرة سنة (١٩٦٣)، ويشير فيها إلى أنها أول رواية مصرية تتحدث عن الفلاحين، وتصف حياتهم ومشكلاتهم، وتنقل لنا لهجتهم ودعاباتهم.... وجدير بالذكر، أن يحيى حقي أجبر على الاستقالة من عمله بعد سماحه بنشر الرواية.

المؤلفة سماح سليم تشير إلى أن الفلاح عاد بوصفه رمزاً قوياً للهوية الوطنية بدءاً من ثورة (١٩١٩) ومروراً بثورة يوليو



يحيى حقي



سماح سليم



د. حاتم الصكر

سرد السيرة: الوثيقة والمذكرات

حياة الرايس

(بغداد وقد انتصف الليل فيها)

تهدي الكاتبة التونسية حياة الرايس سيرتها الروائية (بغداد وقد انتصف الليل فيها) إلى كاتبين سكنا بغداد وصارا جزءاً من علامات ثقافتها الحديثة، وهما الراحلان جبرا إبراهيم جبرا وعبدالرحمن منيف، وكأنما لتؤكد هوية السرد في عملها، وهو استذكار سنوات دراستها الجامعية في بغداد أواخر السبعينيات – صيف (١٩٧٧) تحديداً– أو مذكرات دراستها الجامعية في بغداد، كما وصفتها في العنوان الجانبي لعملها.

ولكنها تقذف بالقارئ إلى جو الحيرة والبلبلة الإجناسية، حين تكتب سطوراً تستهل بها عملها الذي يراوغ التجنيس، شأن سواه من كتابات السيرة الذاتية، فتصفه بأنه (رواية سيرة شخصية وسيرة مكان.. وسيرة شخصيات..) ثم تعلن عن طموحها بأن يكون العمل (وثيقة ثقافية واجتماعية وسياسية وحضارية...). وهنا تغدو للعمل أربعة أوصاف: سيرة – ورواية – ومذكرات، ووثيقة. وهي في حقيقتها أنواع تتردد بينها الكتابة السيرذاتية عموماً، وهذا العمل بشكل خاص. فالكاتبة حريصة على الالتزام بالهوية السردية لمذكراتها، وتحرص على أن تعطيها إيقاع المذكرات التي ترصد الحياة اليومية، وما يحيط بها من سياقات سياسية وثقافية واجتماعية، كي تكون شواهد على يومياتها منذ وصولها مطار بغداد، وسماعها صوت مذيع الإذاعة العراقية من راديو التاكسي، يقول لازمته المعروفة بعد دقات الساعة الثانية عشرة صباحاً (بغداد وقد انتصف الليل فيها)، وتظل هذه الجملة لازمة تتكرر بإيقاع متواتر كعلامة انتقال من فقرة إلى أخرى، أو مفردة سردية وما يليها في الفصول الأولى من العمل.

الفتاة التونسية بأعوامها العشرين وإرث العائلة التي تحافظ على التقاليد، ولا تعرف قبل سفرها تجربة كهذه، تدخل بغداد التي ملأتها الأحداث واحتشدت من خلال هيمنة حزب واحد على مقدراتها، والجو البوليسي الذي يسودها.

زمنياً تحرص الكاتبة على توافقات في حصة رصد الواقعة السيرية الممثلة بالدراسة ببغداد، والاسترجاع المطّرد لحياتها في تونس: طفولتها وتربيتها ودور أفراد الأسرة في نشأتها. الكِبَر الأسرية التي قدمتها تعطي نموذجاً لأسرة ميسورة، لكنها تعاني الصراع بين القديم والجديد، ما ينعكس على تربية الأولاد ونشأتهم؛ لذا كانت تحس بأنها بحاجة إلى أن تطير خارج البلد، كما تقول، لتمارس تجربتها الذاتية وتشق طريقها. هذا التراوح بين بغداد وتونس مكانياً، وبين سنوات النشأة في نابل بتونس والدراسة ببغداد، أنقذ الرواية السيرذاتية من التكرار او اجترار الأحداث بآلية تقليدية. فكان ثمة جو حيوي يشيع في العمل، مرجعه هذا التذبذب الزمني والمكاني.

وبالعودة إلى عتبات العمل واستهلالاته، سوف أستفيد من جملة معبرة في العمل، حيث تصف حياة (الرايسبدايت) وعيها ودراستها الفلسفة في كلية الآداب ببغداد بالقول: (كنت أهمُ بوضع رجلي على العتبة)، وقد وجهت هذه الجملةُ القراءةَ صوب استجلاء العتبات الحياتية من جهة، وما تقدمه الكاتبة من عتبات في مداخل عملها. فقد تلاقت عتبات المكان والعنوان معاً، ويعزز ذلك تصريح الكاتبة، بأنها كانت تريد تغيير حياتها كاملة وخوض تجربة جديدة. وقد تبين ذلك في الجانب الثقافي من السيرة، حين تبدأ الكاتبة بالبحث عن منابر إعلامية لنشر موضوعاتها، التي بدأت بالتحقيقات الصحافية والمقابلات مع الكتّاب، والعمل من بعد في المجلات الأسبوعية والشهرية العراقية.

وقد أخذت هذه الفعاليات القسم الأخير من العمل، ما جعله ينحو اتجاه الوثيقة، حيث تعرض الكاتبة ما قدمه لها جبرا إبراهيم جبرا وعبدالرحمن منيف، من تشجيع وتوجيه، وتروي قصة دخولها عالم الصحافة والكتابة، التي كانت هاجسها منذ الطفولة. ولا تخلو المذكرات من شؤون متشعبة يفرضها تعدد الشخصيات، التي رافقت الكاتبة في سنوات دراستها وعملها الصحافي والإذاعي في جو الغربة، التي يبددها تعاطف الأصدقاء والزملاء، لكنها من ناحية أخرى تتعرض لمضايقات سببها عدم انتمائها للحزب، وقت أن كان العراقيون والمقيمون في العراق لا خيار لهم، كي تسير

حياتهم بلا منغصات ومضايقات، إلا أن ينتموا للحزب أو يسايروا أفكاره. وقد ولّد ذلك ما تسميه الكاتبة فوبيا الحزبية، التي امتدت من السياسة إلى الأدب والفن، وصارت شعارات الحزب عناوين للأغاني والدواوين الشعرية والروايات واللوحات والمقالات.

ثم تأتي حرب الخليج الأولى، وتضع الطالبة الشابة في تجربة مريرة لما تفرضه الحرب من حالات رعب خلال القصف، أو من تلكؤ الخدمات وسريان التعتيم واللجوء طويلاً إلى الملاجئ، كلما دهمت بغداد غارة أو دوت صفارات الإنذار من طيران معادٍ في المكان، وأحاسيس الناس العادين، الذين تؤرق الحرب حياتهم وتحملهم أعباء مضافة إلى معاناتهم. ولا يكون للكاتبة رأي فكري واضح بصدد أطروحات آرائها السياسية وشعاراته، سوى التصريح بأنها لا توافق ذلك المنهج، ولا تود الاندماج في السياقات، التي فرضها الحزب على الحياة اليومية والثقافة والفن والحريات العامة. وكأنّ ذلك انعكاس لما صورته من نزعات بوليسية، جعلتها وزميلاتها لا يتكلمن أمام الغرباء أو داخل غرفهن خوف الملاحقة والوشايات.

في الجانب التوثيقي، تبدو حياة الرايس منغمسة في السياق الاجتماعي والثقافي، فهي ترصد أحداثاً ومواقف، وتسرد اتجاهات الجماعات الإثنية في العراق وموجهاتها الفكرية، كما تغوص في داخل الشخصيات المحيطة بها، وفي طليعتهن كوكبة الفتيات زميلات القسم الداخلي، الذي تسكنه طوال دراستها، وكان توزيعهن الجغرافي نسبة للبلدان القادمات منها، يعين على رصد أمزجة العرب في أوطانهم، وكذلك ثقافاتهم الممثلة أولاً في لهجاتهم، التي ترصد الكاتبة ظواهر كثيرة منها وتعلق عليها أو تردها لأصولها العربية، وفي الغالب تستخدمها في سياق الحوارات بين الشخصيات. كما تمثلت العادات والقيم المجتمعية، ورصدت الجذور الدينية للشخصيات، وأثرها في تكوينهن، فضلاً عن طبائعهن وميولهن النفسية والفكرية.

في الشق التونسي من المذكرات، تسرد الكاتبة جوانب من طبوغرافية مدينتها وزواياها، التي تقول إنها كانت تستهويها (لم يكن عليَّ سلطان سوى سلطان المعرفة والفضول والمغامرة واكتشاف المدينة.. خاصة تلك الممنوعة عني: المدينة العصرية التي تقع على مشارف المدينة العتيقة...) وفي هذه الجزئية وما تسرد من أمكنة، وتصف تفاصيلها، يمكننا أن نرصد الوعي الذي يتشكل باختيار التجديد، واستكمال منظومته بالانحياز للحداثة في الأدب شعراً ورواية وفي الفن أيضاً. وهذا ما ستبينه ملاحظاتها واستذكاراتها للفن العراقي تلك الفترة، وتشعب اتجاهاته ومدارسه، وما تميز به أعلامه من أسلوبية تجسدت في الأعمال، التي كانت الكاتبة تستعرض أهمها وتعلق على جمالياتها.

لقد تشعبت السيرة الدراسية، وخرجت من بغداد عودةً إلى تونس بعد سنوات التخرج، فتابعت الكاتبة قصة زواجها الذي رافقته المصادفات والارتجال. وهنا تحضرنا مسألة الصدق في الكتابة السير ذاتية، وكمية البوح المتاح الذي تحمله. ولم تكن الكاتبة تقوم بتجميل سيرتها، بل اعترفت بتسرع علاقتها وفشلها، واعترفت بأنها اختارت بغداد للدراسة فيما كانت تود الدراسة بباريس، لكنها ألغت الفكرة لكونها متأكدة من امتناع الأسرة عن تأييدها. (ما أقسى أن تعيش في بلد وتحلم ببلد آخر) تقول الكاتبة لتؤكد مشروعية حلمها، برغم أنها تعترف بما قدمته لها بغداد من زاد ثقافي وأكاديمي وعملي. وذلك واضح في رصدها لأساتذتها وتحليل شخصياتهم، وانحيازها لأكثرهم غرابة وعمقاً، وهو الناقد المعروف وأستاذ الفلسفة الراحل مدني صالح، ولمن يعرف مدني صالح وكتبه عن الشعر، سيرى قوة رصد الكاتبة لمزاجه وآرائه، وطريقته المميزة في التعبير عنها.

تتمدد السيرة لترصد رؤيتها لبغداد مرة أخرى، ضيفةً في أحد مهرجانات المربد الشعرية، وتصور ما طرأ من تحولات سجلتها ذاكرتها المفعمة بالمحبة والعرفان..

وهي تحيط بماضي العراق وحضارته ومدوناته الأدبية كملحمة جلجامش، التي يبهرها فيها صراع الموت والخلود، فهي ليست سائحة عابرة بل قارئة للزمن عبر أحجاره، وجريانه وما حدث فيه من وقائع كبرى. وهكذا كانت السيرة محفلاً سردياً ووثائقياً، تتلاقى فيه الأبعاد الجمالية، لتصنع مدوَّنة تنتمي إلى الذات، ولكن الآخرين يرون صورهم معلقة على صفحاتها.

حرصت الكاتبة على الالتزام بالهوية السردية لمذكراتها التي جمعت بين السيرة والرواية والمذكرات والوثيقة

رصدت الحياة اليومية في بغداد خلال مرحلة دراستها بكل ما يحيط بها من سياقات اجتماعية وسياسية وثقافية

يبدو التراوح بين بغداد وتونس مكانياً بادياً في رصد الواقع من جهة والاسترجاع المطرد لحياتها في طفولتها وأسرتها

عرفته منابر الأدب والصحافة فارساً للكلمة

أنطوان الجميل

موهبته أهلته لتولي رئاسة (الأهرام)





شعبان ناجي

أنطوان الجميل، اسم لا يرد كثيراً على أذهان القراء والمثقفين أو من يعملون في حقل الصحافة في بلادنا، برغم كونه عضواً فاعلاً في حركة الثقافة العربية بصفة عامة وفي حركة الصحافة - ولا سيما المصرية - بصفة خاصة.

وعلة خمول اسم مفكر بحجم أنطوان الجميل وانطفاء جذوة انتشاره ترجع إلى سببين، الأول يختص بنا نحن الذين لا نعرف أقدار الرجال إلا في ظروف معينة، ظروف تكون مواتية في الغالب لمصلحتنا وأهوائنا الذاتية؛ وأما الثاني فيرجع إلى أنطوان نفسه، من حيث تركيبته الشخصية وميوله الفكرية، فلم يهتم قط بكتابة سيرته الذاتية، ولم نذكر أنه تكلم ولو عن نتف من تفاصيل حياته في أي جلسة أو لقاء، وذلك لأنه كان إنساناً رقيق الحاشية، خجولاً، منطوياً، وكان العمل الصحافي يأخذ كل وقته، وبخاصة عندما تولى رئاسة تحرير الأهرام، التي أراد لها أن تصبح في مصاف الصحف العالمية.

ولا شك في أن أنطوان الجميل كان يتمتع بمواهب أدبية كثيرة، فضلاً عن مواهبه الخلقية التي يقرها الجميع، وهو ما أهله لأن يتولى رئاسة الأهرام بمصر، وهو في الرابعة والأربعين من عمره، وكان من قبل على رأس صحيفة (البشير) السورية التي أنشأها (أمبروسيوس مونو) في العام (١٨٧٠م)، وكانت في بدء صدورها صحيفة تقدم مادة مستهلكة مكتوبة بلغة ركيكة غير مفهومة، فلما تولى أنطوان أمرها توسعت في اتجاهاتها الأدبية والتاريخية والفكرية، حتى أصبحت الصحيفة الأولى التي كان ينتظرها القارئ في بلاد الشام كلها.



الأهرام قديماً

ولقد كان أنطوان يعمل بالتدريس في مرحلة باكرة من حياته، وذلك قبل العمل بالصحافة، فقد عمل مدرساً في كلية القديس يوسف ببيروت؛ ولكن فترة التدريس كانت قصيرة جداً ربما لم تزد على عام واحد، فسرعان ما اجتذبته الصحافة فطار إليها وأوى إلى عشها من دون رجعة.

ولما هاجر أنطوان إلى مصر التي كان يكن لها عشقاً خاصاً وذلك في العام (١٩٠٩م)، أنشأ على الفور مجلة (الزهور) التي ظهر أول أعدادها في شهر مارس من العام (١٩١٠م)، لكنها توقفت سريعاً ليعمل أنطوان في عدة وظائف حكومية، مبتعداً لسنوات عدة عن معشوقته الصحافة ولم يعد إليها إلا في العام (١٩٣٢م)، وكان عائداً وهو نضو فراق تهزه إليها الأشواق، حيث تسلم إدارة الأهرام من الصحافي الكبير داود بركات.

ومن مواهب أنطوان التي لا يمكن إغفالها إجادته لأكثر من لغة، وبخاصة الفرنسية مما لفت إليه أنظار الصحافة الفرنسية المحلية في مصر، فاشتغل محرراً في جريدة (البيراميد) التي



القاهرة في بدايات القرن الماضي

كانت تصدرها الأهرام في ذلك الوقت.

ومن اللافت أيضاً، أن يمارس أنطوان الجميل، ثلاثة أنماط من الصحافة في ثلاثة عهود مختلفة من عمره الصحفي، فيجيد في كل نمط ويبرز فيه، وتظهر عليه مواهب كثيرة، وحول ذلك يقول محمد عبدالغني حسن في كتابه (تراجم عربية): تولى أنطوان الصحافة الدينية في صحيفة البشير الدينية، وتولى الصحافة الأدبية في مجلته الزهور بالاشتراك مع صديقه أمين تقي الدين، فكانت روضة من رياض الأدب العالمي، كما تولى الصحافة السياسية في جريدة الأهرام، فكان فيها سياسياً من الطراز الأول.

لكن الموهبة التي اشتهر بها أنطوان الجميل، كانت كتابته لمقدمات كتب ودواوين أصدقائه من الكتاب والشعراء، حتى عرف في الوسط الثقافي باسم (كاتب مقدمات الكتب)، وكان لا يخجل من ذلك ويعتبر كتابة المقدمات عملاً إبداعياً مهماً يسهم في تعريف المتلقي بالكتاب الذي يطالعه، وبمؤلفه الذي كتب هذا الكتاب، ومن ثم يستطيع ساعتها أن يقرر هل سيقرأ الكتاب أم لا.

ومن الأعمال الشعرية التي كتب لها مقدمات نذكر منها: ديوان الشاعر ولي الدين يكن، الذي طبع بمطبعة المقطم والمقتطف سنة (١٩٢٤م)، كما كتب مقدمة ديوان الشاعر إسماعيل صبري، الذي طبع بلجنة التأليف والترجمة سنة (١٩٣٨م)، وكتب أيضاً مقدمة ديوان شاعر البراري السيد شحاتة المنشور عام (١٩٤٨م).

كما كان أنطوان يمتلك موهبة الخطابة، فقد عرفته منابر الأدب خطيباً مفوّهاً، فلم يكن يرتجل ما يقول، وإنما كان يعد له إعداداً تاماً متأنياً، ثم يلقي خطبته في هدوء ويطعمها بقفشات حلوة ونوادر فكهة، فيخرج أسلوبه فصيحاً رشيقاً يخترق على الفور أفئدة المستمعين. ومن هذه النوادر نذكر واقعة طريفة وقعت في أثناء رئاسته التحرير الأهرام حيث وصله نعي وكانت الأهرام، ماثلة للطبع فوقع عليه أنطوان بعبارة (ينشر إذا كان له مكان) ودفع به لعامل الطباعة، الذي نشر النعي مع التوقيع، فجاء النعي على النحو التالي: (توفي فلان الفلاني أسكنه الله فسيح جناته.. إذا كان له مكان).

وبرغم كل إسهامات هذا الرجل الفريد، فإنه لم يترك لنا كتباً مطبوعة، إلا مسرحية يتيمة صغيرة الحجم اسمها (أبطال الحرية) نشرتها مطبعة المعارف بالفجالة في العام (١٩٠٩م)، وقد جاءت خالية من براعة الحوار وحبكة الأحداث، حيث اعتمدت على التقريرية والنبرة الخطابية التي كان أنطوان يشتهر بها. إن (الجميل) جميل في كل شيء، دقيق في كل شيء، ولم نعرف أنه أسرف في أي شيء، فقط أسرف على نفسه وظلمها بالعمل الشاق المستمر حتى سقط ضحية له في العام (١٩٤٨م)، وكأنه كان يأخذ بنصيحة الكاتب البولندي جوزيف كونراد التي تقول (اعمل حتى تموت).

لم يحظ ببريق الشهرة والإعلام لشخصيته الخجولة المنطوية واستغراقه في عمله الصحافي

نجح في رئاسة عدة صحف عربية لما كان يتمتع به من مواهب أدبية خلاقة

لم يترك إلا مسرحية وحيدة (أبطال الحرية) صدرت عام (١٩٠٩) في القاهرة


ولي الدين يكن


إسماعيل صبري

سر اللحظات الجميلة للطفولة



مصطفى الحفناوي

في شارع بطول أشواقنا ومشاعرنا الطفولية البريئة، وبعرض أحلامنا التي لا تعرف الحدود، ولدت كأيّ طفل قرويّ في جنوبي مصر، لكنّ الحياة في القرية كانت مختلفة تماماً عن كلّ حياة تخيلتها، حتى بعدما كبرت وسافرت الى المدينة، وجدتها خالية- في رأيي- من أهمّ عنصر في الوجود، وجدتها جسداً فتيّاً، مفتول العضلات بهيّ الطلعة، كأجساد أبطال الأوليمب، لكنّه للأسف، جسد بلا روح.. إن الكلام عن القرية وما فعلته (شولاشي تخيلها) ودوابها وعصافيرها وعاداتها بروحي، كلام يطول ولا ينتهي، الكلام عن الروائح التي تعمل منذ ولادتك على تغييبك عن الواقع الفعليّ المؤلم، الذي تعرف وتوقن أنك ستصطدم به رغم أنفك، كلام يطول ولا ينتهي، الكلام عن الحبيبة والمطر والدجاج والجدة التي خبزت لنا الحياة رغيفاً يشبه الشمس، وضحكت لنا وبنا وعلينا، كلام يطول وذو شجون ولا ينتهي. إذاً، وكي لا أظلم قريتي بحديث مقتضب عنها، وهي التي تستحق أن أفرد لها صفحات بطول العالم وعرضه مضروب في نفسه مليون مرة، سأكتفي بالحديث عن مشهد واحد، تمرّ الأيام ولا أنساه، ودائماً كلما تذكرته فرحت، ومسني حزن شفيف وترحمت على تلك الأيام.

في شارع الشيخ فتحي المتفرع من الشارع العمومي، حيث ولدت وتربيت وكبرت، كانت البيوت متلاصقة تماماً، ولا يفصل بينها أي فاصل حتى انتهاء شارعنا بالمجرى المائي الضيق والحقول الخضر المدهشة، وبيت الحاج عبدالحميد البكري، الذي يشبه قصر الأحلام في رواية كافاريه، بغضّ النظر عن الاختلافات الكلية بين ما يجري في القصرين!

كان من حسن حظي، أن أبي وإخوته ورثوا عن أبيهم بيتين متلاصقين؛ أحدهما ذو مساحة شاسعة وهو البيت الكبير، كما تطلق عليه عمتي، والآخر هو العمارة التي بنيت في نهايات القرن العشرين، ليتزوج فيها أبي وأخواه الآخران. كان هذا حظاً حسناً؛ لأنه سيمكنني أنا وإخوتي وجيراني من اللعب بحرية تامة، وفي حال غضب أحد الجيران منّا، سنصيح بكلّ غرور، نحن نلعب أمام بيتنا.. وبما أنه من الطبيعي أن نكون أيضاً نلعب أمام بيت الآخر؛ لأن الشارع على جانبيه بيوت وليست البيوت من جانب واحد، ولكن ما يجعل الجار غير قادر على الكلام أنّ مساحة بيته مقارنةً ببيتينا صغيرة؛ لذا توجب عليه الصمت، أو الشكوى لأبينا الذي ينهرنا ويمنعنا من اللعب في أوقات نوم الجيران.

> أصبحت محباً حقيقياً للفنون والحياة عندما علمت أن الفن يسهم في بناء شخصية ووعي الإنسان

المشهد الذي حدثتكم عنه في البداية، والذي مازال قابعاً في ذاكرتي بكامل حضوره وتفاصيله وجماله، بيت الحاج جمال الملاصق لعمارتنا، هذا البيت كان بالنسبة إلي في طفولتي، بيتاً مدهشاً وجميلاً وملهماً، ودائما كنت أقف أمام جدرانه متأملاً ومنتشياً، إلى حد يصعب وصفه بالكلمات. إذاً ما الذي يجعل هذه الجدران ذات قيمة أكثر من الأخرى؟! سأطلعكم على السرّ؛ إنها الرسومات على طول وعرض حوائط الدور الأول، رسومات رمزية لتجربة تعدّ من أهم وأعمق تجارب الإنسان المصري،

والإنسان المسلم على حد سواء، إنها رحلة الحج، لقد حاول الإنسان منذ أقدم العصور القبض على أروع وأجمل اللحظات التي يعيشها، بالكتابة عنها شعراً أو نثراً أو برسمها؛ في محاولة منه للاحتفال بهذه اللحظات والاحتفاء بالحياة بوجه عام، وربما كان هذا هو السبب الرئيس لتلك الجداريات الريفية عن الحج، التي نفذها فنانون لم يتلقوا أي تدريب أو تعليم مدرسي، فقط كانوا يقرؤون من كتاب الحياة والنهر والطبيعة، ويتركون أرواحهم تحركهم وتملي عليهم ما يفعلون. إنّ هذه الجداريات ليست كما يزعم بعضهم أنها وليدة القرن الثامن عشر والتاسع عشر، بل إن جذورها وأصولها فرعونية مئةً في المئة، فقد رسم ودوّن المصري القديم على حوائط المعابد احتفالاته وانتصاراته الحربية، وحياته اليومية وأيام حصاده وكل ما يتعلق وجدانياً ومادياً به.

أتذكر وقتها، كانت على جدران منزل الحاج جمال، طائرة نفّاثة عجائبية بعينين ضاحكتين، وكعبة ملونة وحولها حجاج يطوفون في انعتاق صوفي تام، وفي أقصى اليسار من الأعلى، مشهد رائع لجمع من الحجاج لحظة رمي الجمرات، وفي المنتصف آيات بينات واسم النبي العدنان، وفي الأعلى من جهة اليمين، على حد تذكري، مدون اسم الحاج، الذي أدّى هذه الفريضة، ومدون أيضاً تاريخ أداء الفريضة بالميلادي والهجري، كنت أقف وأتأمل هذه الرسومات التي جعلتني، وأنا طفل، أحلم بالسفر بعيداً على ظهر تلك الطائرة ذات العينين الضاحكتين، أو على سطح تلك السفينة الرائعة وأخترق البحار كالسندباد، أو على جمل يشقّ الصحراء شقّاً في طريقي إلى النعمان بن المنذر.

إن هذه الجداريات التي أبدعها الإنسان المصري منذ قديم العصور، كان لها الفضل بجانب أشياء كثيرة، كقصص مكتبة الأسرة وشرائط الفيديو، في تفجير خيالي أثناء طفولتي.. لكم جعلتني الزهور الملونة في مزهرياتها المرسومة على الجدران أعشق وأتعلم كيف أحصل على متعة الشمّ بالتخيل والذوبان روحاً وجسداً فيما أراه، الطيور الغرائبية المدهشة على الجدران كانت رفيقة أحلامي السحرية الواقعية.. التماسيح الصغيرة والحيّات والربابة علمتني كيف أتحرر تماماً من مخاوف الطفل القروي.. الأحصنة والخيول وأبو زيد الهلالي.. الفلاحات ذوات القلل.. (أنوبيس) الواقف بعصاه في هيبة وجلال.. ريشة (ماعت) ومفتاح الحياة، هذه الآيات القرآنية المكتوبة بأسلوب زخرفيّ خلّاب؛ شدّت وقتها روحي للغة المكتوبة بها، وقذفتني في أنهارها لأشرب منها، وفي بحارها لأجمع لؤلؤها وكنوزها، إنّ هذه الجداريات الريفية التي تلاشت تقريباً، ولن أقول بفعل عوامل الزمن والبيئة فقط، بل بفعل أصحابها الذين عندما عادوا من الغربة، والعراق تحديداً آنذاك، هدموا منازلهم القديمة؛ لتشييد منازل أكثر حداثة وعصرية، دون أن يهتموا بهذا الكنز الجماليّ الإنساني، ولا أن يعيروه أي اهتمام، كانت مصدر بهجة وسعادة حقيقية للأطفال والكبار والنساء، لما فيها من بساطة ورقة وصدق ودهشة في المحاكاة والتخييل، كانت سبباً رئيساً لجعلي ذا خيال لا يعرف حدّاً، هي التي قادتني، مع عوامل أخرى، لعوالم الكتابة والشعر والتحليق.

من كلّ ما سبق، وباختصار؛ أنا لم أرد الحديث عن جداريات الحج، كونها فناً شعبياً له جمالياته وأصوله العريقة الضاربة في التاريخ، قدر ما أردت التلميح إلى مدى أهمية الفنون للطفل في مراحل عمره الأولى، والبصرية منها تحديداً، إنّ حكاية جدران منزل الحجّ جمال، مرّ عليها تسعة عشر عاماً، ولكن ربما بسببها، وبسبب غيرها من الرسومات والفنون الأخرى، أصبحت كاتباً ومحباً حقيقياً للفنون والحياة، لذا أرى أنه يجب علينا أن نحرّض أطفالنا على الفنّ، كونه أمهر بنّاء لشخصية ووعي الإنسان، وهو المادة الغذائية الوحيدة التي تحتاج إليها الروح الإنسانية في عالم يلهث وراء الحاجات المادية وطرق إشباعها المادية، وكأنّ الإنسان جسد فقط بلا روح، وأن ليس للروح على الإنسان حق الغذاء والرعاية!

إن على الآباء اليوم، توجيه أبنائهم لتذوق الفنّ وتأويله كما يحبون ويرون، هذا سيجعلهم فيما بعد قادرين على التعبير والمشاركة الفعالة في المجتمع والرقي والتواصل، يكفي أن مشاهدة الفنون وممارستها، تمنحان المرء على أقلّ تقدير كثيراً من السلام النفسي والطمأنينة وتقدير الذات.

الفنون تشكل أهمية كبرى للطفل في مراحل عمره الأولى والبصرية منها تحديداً)

يحاول الإنسان منذ أقدم العصور أن يقبض على أجمل اللحظات التي يعيشها

توجيه الأبناء لتذوق الفن يجعلهم قادرين على التعبير والمشاركة الفعالة في تطور مجتمعهم



مبدعون غربيون تأثروا به

الأدب العربي وعالميته



د. يحيى عمارة

> الإبداع الحقيقي يستطيع أن يوحد بين البشر ويجمعهم على التفاهم والمحبة والاحترام

ليس من شك في أن إبداعات الإنسان منذ القديم كانت تتوخى نشر القيم العظمى، وكان كل مبدع يدعو بطريقته الخاصة إلى تحقيق المراد الأسمى في الحياة والوجود، ليصبح الإبداع حامل الرسائل الأخلاقية والجمالية والدنيوية والميتافيزيقية. الأمر الذي جعل الأدب ذا وظائف إنسانية غير محددة، وغير مقيدة، ومن ثمة يمتلك إمكانية فتح الآفاق الرحبة إزاء المبدعين والفنانين للتعبير عن طموحاتهم النبيلة، التي تسعى إلى ترسيخ فكرة أن العالم الذي نعيش فيه يتأسس على أسرة بشرية متعددة الأفراد والملامح والصفات، وما على الجميع إلا أن يغذي ذلك بالإنصات والمحاورة والتجاوب للملائم المشترك، وتَرْك غيرِ المناسب المُفَرِّق، لكي يصبح الأدب ضمن الجسور الضرورية للتواصل والتحاور والتعارف والتبادل والتعايش بين الشعوب والأمم، بالرغم من اختلاف الجغرافيات والانتماءات والهويات والأقطار.

فالإبداع الحقيقي هو الإبداع الذي يستطيع أن يُوحّد بين البشر، ويجمعهم على التفاهم والمحبة والاحترام والإنصاف، وأن يعالج القيم الرفيعة التي تسمو بالإنسان إلى مقاربة الحق والخير والجمال والسلام، مقاربة إنسانية مشتركة نزّاعة إلى نشر روح التعايش الحضاري والحوار الثقافي المنشودين في المعمور.

تأسيساً على هذه السمات، سيصبح للأدب مفهوم نقدي تتداوله الأقلام والنقاشات والكتابات يتمثل في مفهوم (الأدب العالمي) أو عالمية الأدب، خاصة في العهدين الحديث والمعاصر، بعد أن عمل بعض المبدعين العالميين على التنظير له والدفاع عنه. (وكان الشاعر الألماني غوته قد أثار قضية الأدب العالمي، وتخيل أن الآداب المختلفة ستتجمع كلها في أدب واحد كبير تقوم فيه الشعوب بدور الروافد التي تصب إنتاجها في هذا النهر الكبير أو الأدب العالمي.. وكان يأمل أن يكون هناك أدب إنساني عالمي تغذيه شعوب العالم بإنتاجها).. على حد تعبير محمد غنيمي هلال.

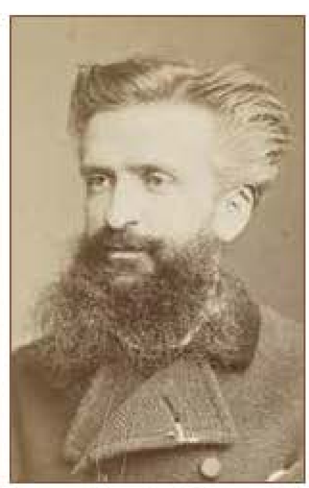
إن الرغبة الملحاح التي كانت عند المبدعين المناصرين لعالمية الأدب بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، كانت من الأسباب الإيجابية التي دفعت بأدبهم أن يكون أدباً عظيماً، يسهم في تحقيق أعمق فهم لما هو مشترك بين العالم قاطبة، وأنه يُمكّن من البقاء والخلود مع الأداء الجيد للرسائل الأخلاقية والجمالية والدنيوية والميتافيزيقية، بالرغم من حدوث متغيرات وتحولات عبر التاريخ الإنساني. فكل أدب عظيم يعبر عما هو أبدي مشترك في لغة إنسانية متحدثة عن الذات ومنفتحة على الآخر، هي تعبير كوني عن البشرية جمعاء في الماضي والحاضر والمستقبل. وهذه اللغة الإنسانية العالية هي التي جعلت الإبداع الأدبي العربي القديم والحديث، يتبوأ مكانة محترمة عند المستشرقين والأدباء الغربيين، ليتحول إلى راية من رايات رفع قيمة الأدب المتضمن للعالمية عند قُرّاء الأدب ونُخبه، وليس عند لجان الجوائز العالمية طبعاً. وهي اللغة التي جعلت الشاعر العالمي الألماني غوته يقول: (إن اللغة العربية كانت في ذاتها ولذاتها لغة منتجة أو خلّاقة، فهي خطابية بليغة بقدر ما تستجيب للفكرة، وهي شاعرية بقدر ما تلائم ملكة التخيل).. كما ورد على لسان عبدالغفار مكاوي في كتابه (النور والفراشة). وهي ذات أثر عميق في اللغات اللاتينية، وقد ألّف (دوزي وأنجلمن) معجماً





إبداعات الإنسان منذ القدم تتوخى نشر القيم الجميلة والأخلاقية والدنيوية

غوته أول من أثار قضية الأدب العالمي الذي تجتمع فيه كل الآداب الإنسانية


جوستاف لوبون


غوته


لويس أراغون

في الكلمات الإسبانية والبرتغالية المشتقة من اللغة العربية، على حد تعبير غوستاف لوبون في كتابه (حضارة العرب)، والذي يقر في أكثر من موضع بأثر الأدب العربي القديم في الآداب العالمية عامة والأوروبية خاصة، حيث مما جاء فيه قوله: (ومما بلغ درجة الثبوت في أيامنا، كما يظهر، أن الأوروبيين اقتبسوا فن القافية من العرب)، ودلت مباحث (فيادرو) وغيره من الكُتّاب الكثيرين على هذا الأمر. ويعزى مصدر الشعر الإسباني والشعر البروفنسي إلى ما كان لشعراء عرب الأندلس من التأثير.

فالقارئ للمتن الإبداعي العالمي، خاصة الشعري، يجد حضور الشعراء العرب، خاصة القدامى منهم، في مجموعة من دواوين الشعراء العالميين الذين نظّروا ودافعوا عن مفهوم الأدب العالمي، وعلى رأسهم غوته الذي تأثر بالشعر الجاهلي وشعراء المعلقات بوجه خاص، ومن أهمهم (زهير بن أبي سلمى)، و(تأبط شراً)، (والمتنبي)، الذي يقال (إن المستشرقين لم يتنبهوا بصورة جادة إلى مكانته في الأدب العربي إلا بعد أن عرفوا مدى تقدير غوته للمتنبي في ديوانه الشرقي).

وعملية أثر الشعر العربي في الشعر الغربي بارزة كذلك في أعمال الشاعر السوريالي الفرنسي لويس أراغون، خاصة ملحمته الشعرية التي تعد أحد أروع إبداعاته الشعرية والنثرية، والذائعة الصيت التي تحمل عنوان (مجنون إلسا)، وهي الملحمة الغنية بذكر مزايا الحضارة العربية في نموذج غرناطة الأندلسية، وبالتشبث بالدفاع عن اللغة العربية، وبتقليد الأوزان والصور العربية أثناء الكتابة، فقد ورد في مدخلها قول أراغون مبيناً تأثره الواضح بالإبداع العربي شعراً ونثراً.. (أما اللائمون أنني مزجت النثر بالشعر وأشكالاً هجينة في اللغة، ليست هذه ولا تلك من بديع الكلمة، فهل أخبرهم أن الشعر العربي هو في الغالب توضيح لنص شعري، أو رسالة في الشعر؟)، والفرنسية كالعربية قادرة على أن تستجيب لكل الحالات الوسط، التي يتميز بها بيت الشعر العامي، ومنها النثر المحكم بالمعنى الذي يراد في الحديث عن الموسيقا ومثله السجع العربي. الأمر الذي جعل الشاعر مارسيناك، وهو أقرب تلاميذ أراغون إليه، يقول: (تطرقنا في الحديث إلى مجنون إلسا ووجدتُ أني أفهم روحه أكثر من أصدقائي الفرنسيين، ودللتهم على مواطن فيه كانت خفية عليهم، منها تقليده للأوزان العربية).

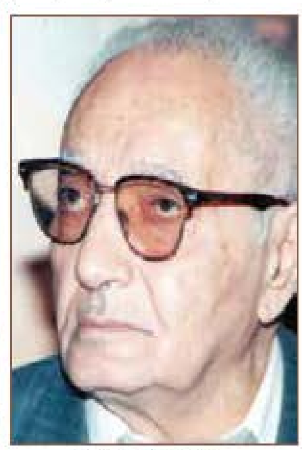
وبهذه الأفكار المعرفية التناصية، يبقى طريق الأدب العربي مفتوحاً على عالمية الأدب، يسترعي انتباه القارئ المستوعب لإشكالية التأثر والتأثير في الآداب الإنسانية، وهو الانتباه الذي لا يقف عند تبعية الثقافة العربية للثقافة الغربية فقط، بل من دروس المثاقفة في الآداب والعلوم الإنسانية، أن يناقش مدى إسهام الأدب العربي في تأسيس العالمية، والعكس صحيح.



مركز العالم العربي في باريس

كل أدب عظيم يعبر عما هو أبدي مشترك في لغة إنسانية متحدثة عن الذات ومنفتحة على الآخر

يظل الأدب العربي مفتوحاً على عالمية الأدب حسب ما أشار كبار الكتاب والنقاد الذين أنصفوه إبداعياً



عبد الغفار مكاوي



نجيب محفوظ

المرأة الغرناطية
في كتابات ابن الخطيب



د. مروة عادل عبدالجواد

جاءت كتابات ابن الخطيب بالعديد من التفصيلات عن أهل غرناطة والعظمة والتقدم اللذين وصلت إليهما، ولما كانت المرأة عنوان المجتمع ومرآته الدقيقة التي تعكس حياته الخاصة والعامة، فقد استطاعت أن تبلغ مكانة مرموقة بما وصل إليه مجتمعها الغرناطي من تقدم وازدهار. وقد وصف ابن الخطيب أهل غرناطة بطيب الأخلاق وحُسن الصورة وبياض البشرة، بينما وصف النساء بالجمال والسحر واعتدال الجسم وخفة الحركة وغيرها من الصفات.. فكانت النساء بارعات في استعمال أدوات الزينة المختلفة، والحلي والجواهر وأنواع الملابس الفاخرة التي اشتهرت بها بلادهن، كالحرير والكتان.. ويعكس الزي وأدوات الزينة الوجهة الاجتماعية للمرأة ومكانتها داخل المجتمع ووسط أسرتها وحظوتها لدى زوجها، وفي الوقت ذاته تُعد هذه الجواهر ضماناً اجتماعياً وحرزاً لها في ساعات الضيق والشدة. وكانت نساء الأسر الثرية تتهافت على اقتناء أجود وأجمل وأحسن الجواهر.

لقد تجاوزت نساء الأندلس دورهن الطبيعي المتمثل بإنجاب الأطفال والسهر على راحة أفراد الأسرة، إلى الإسهام في مجالاتٍ متعددة اجتماعية واقتصادية وثقافية، وقد ساعدهن على ذلك التفتح النسبي الذي ميز بعض الأسر الأندلسية، وأتاح لبعض النساء الولوج في مدارس العلم داخل الأندلس وخارجها وفق تعاليم الدين الإسلامي والضوابط الشرعية التي تُقنن حركة المرأة وظهورها في المجتمع، وقليل من المصادر التي تشير إلى طريقة تعليم النساء في الأندلس، منها بعض التراجم لمشاهير النساء الأندلسيات، أو ضمن ترجمات بعض العلماء التي تشير إلى انتشار التعليم بينهن، خاصة في الصغر، لإلزام بعض الفقهاء المرأة معرفة أمور دينها، وغالباً ما يتم ذلك داخل الدُور دون الخروج من المنزل.

وتُشير بعض المصادر أيضاً إلى أن من النساء من كن يُمارسن مهنة تعليم الأطفال، كابنة المعلم ابن حزم التي كانت إلى جانب أخيها تُساعد والدها على التعليم داخل البيت، بل كانت بعض البيوت في الأندلس تلجأ الى استئجار النساء، ليعملن كمربيات للأطفال ومعلمات لتثقيف أبنائها، وهذا دليل قاطع على أن النساء كُن يتلقين العلم على يد معلمين ومعلمات، ليس في الدور فقط، بل في المسجد أيضاً. ويشير ابن الخطيب إلى أن محمد بن علي بن محمد الفخار المتوفى عام (٧٢٣هـ-١٢٣٢م) كان يُدرّس بمسجد مالقة، وكان يُخصص فترة ما بعد العصر لتعليم النساء.

أتيح لبعض النساء الالتحاق بالمدارس ما أدى إلى انتشار التعليم بينهن حتى إن بعضهن مارسن مهنة التعليم

ومن مشاهير نساء الأندلس: أم العز بنت هذيل.. هي أم العز بنت أحمد بن علي بن محمد بن علي بن هذيل من بلنسية، أخذت قراءة ورش عن أم معفر زوجة الأمير محمد بن سعد أمير شرق الأندلس التي تخصصت في تلاوة القرآن، وبرعت في حفظ الأشعار، وتوفيت بشاطبة في ربيع (٦٣٦هـ).

وزينب البلنسية: هي ابنة محمد بن محمد بن محرز الزهري، وتُدعى عزيزة، كانت من الصالحات الطيبات مثل جدها وتُوفيت عام (٦٣٥هـ).

اللوشية زوجة القاضي: كانت متزوجة بقاضٍ وبلغت من ثقافتها أنها فاقت العلماء في معرفة الأحكام، فكانت تنزل بزوجها النوازل في مجلس قضائه فيقوم إليها فتشير إليه بما يحكم به، وكتب إليها أحدهم:

بلوشة قاضٍ له زوجة
أحكامها في الورى ماضية
فيا ليته لم يكن قاضياً
ويا ليتها كانت القاضية

وأم الكرام بنت المعتصم: هي بنت المعتصم بن صمادح أمير المرية، اشتهرت بالذكاء ونظمها للشعر والموشحات.

ونزهة بنت القليعي: وهي غرناطية أديبة وشاعرة وصاحبة فكاهة ودعابة من أهل المئة الخامسة، كانت تقرأ على أبي بكر المخزومي الأعمى.

وهذا ما يبين أنّ المرأة الغرناطية تبوأت مكانة مرموقة بين أهلها ومجتمعها، وكانت عنصراً فاعلاً في المجتمع، فإلى جانب كونها أماً فقد استطاعت ولوج ميدان العلم والمعرفة، وحظيت بمكانة عالية في مجتمعها.

أنصت جيداً من أجل أن يسمع الصمت

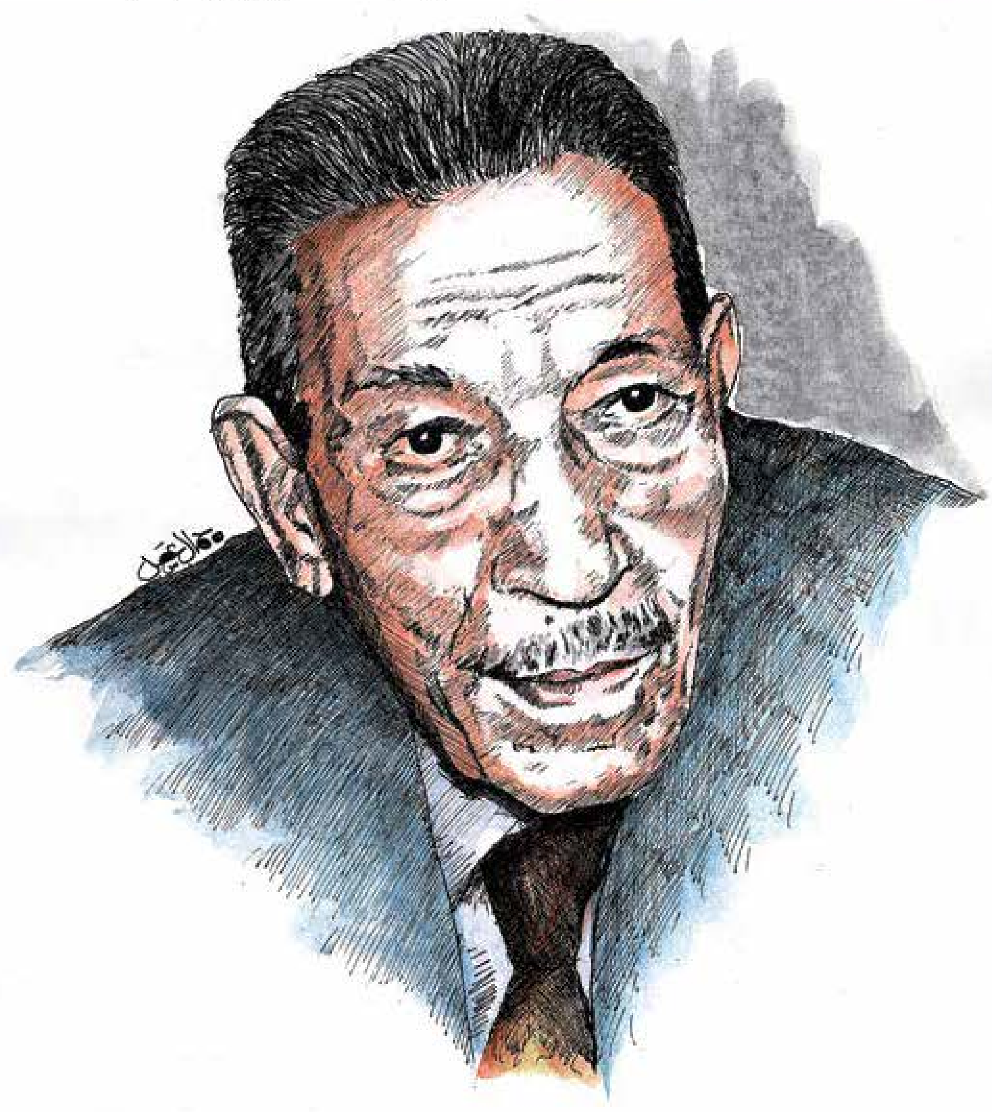
يوسف الشاروني

فلسفة الذات في مرآة العالم

كمن كان يعزف على الناي ذاهباً إلى اللا نهائي، يفتش عن عالمه في عتمة الوجود، ويبحث عن وجوده في زحمة العالم، ليكون في لحظةِ النايِ والناسَ والمحيط والرملَ، يتخذ من الكلمة ملاذاً وخلاصاً، فيفرد للحب مساحة تسع الحلم، وللحلم مساحة تسع العالم، لأنه يقرأ ذاته في مرآة الحب، يصغي بروحه إلى موسيقا الصمت حيناً، وحيناً إلى موسيقا الوجود التي تعيد له توازنه، وبصيرة قلبه.



د. بهيجة إدلبي



يرى في الآخر ظلاً لذاته كمن يتوحد مع ظله في الماء، اختار الفلسفة دراسة، لأنه وجد فيها المعرفة الكلية، التي توسع معارفه، ورؤيته، وتنسجم مع طموحه المعرفي والإبداعي، كما تنسجم من نزعة التأمل، التي وسمت شخصيته كما وسمت إبداعه، فهو متأمل بقراءته وكتابته، بصمته وكلامه، لأنه ليس مشغولاً بالمعرفة فحسب، وإنما هو مشغول باكتشاف المعرفة، واكتشاف ذاته في المعرفة، ولعل هذه الرغبة هي التي وطدت في نفسه الخوف من ذاته ومن العالم، ففلسفة الخوف لدى يوسف الشاروني، هي فلسفة المعرفة، وفلسفة المعرفة هي فلسفة الكشف، كما هي فلسفة الانتماء إلى العالم.

هكذا كانت فلسفته التعبيرية منذ مجموعته الأولى (المساء الأخير) التي استجابت لنثره الغنائي، والتي استدرجته إلى فلسفته الخاصة، حيث اختبر ذاته في الكلمة واختبر الكلمة في ذاته، وهو يبحث عن إيقاعية الكائن في الوجود، خاصة في الأقسام الأخيرة من هذه المجموعة، حيث تنهض أهميتها من عمقها الفلسفي، الذي تجلى في التجربتين الأخيرتين، حيث تجلى انفتاح الذات على العالم، والتفاني في الطبيعة والكون، ما جعل هذه المجموعة رغم كونها أول اختبار لذاته في فلسفة الذات والعالم، وأول اختبار له في مدار الغواية الإبداعية تكثف فلسفته في الحياة والمعرفة والوجود والإبداع، وكأنه في هذا الكتاب كان يضع الخطوط العريضة لفلسفته، التي ستنعكس فيما بعد في مجاميعه القصصية التي تلت هذه التجربة، بدءاً بـ«العشاق الخمسة»، وانتهاء بـ«الكراسي الموسيقية»، مروراً بـ«رسالة إلى امرأة»، و«حلاوة الروح»، و«مطاردة منتصف الليل»، و«آخر العنقود»، و«الأم والوحش».

كما انعكست أيضاً في كتاباته المختلفة سواء الدراسات النقدية أو التراثية، لأنها فلسفة الذات في انتمائها للعالم، وكأنه كان يختبر ذاته في مرآة الفلسفة الكونية، والتجربة الوجودية، التي وضعته في مواجهة القلق الكوني، الذي تسلل إلى ذات الكائن فأيقظ قلقه الوجودي، في ظل

عالم تزدحم فيه الكائنات والأفكار والأحلام، والأسئلة. كما يزدحم فيه الرعب والخوف والكوابيس والقلق، حيث لم تكن الزحمة التي كانت تقلق الشاروني فقط في العالم المحيط بالكائن، وإنما كان العالم يزدحم في داخل الذات، ما جعل فلسفة الزحمة جزءاً من فلسفة القلق والخوف والبحث عن الذات.

وباختبارنا لتجربة يوسف الشاروني القصصية، تبدو هذه الفلسفة أكثر جلاء سواء في تركيب الشخصيات، أو في طبيعة الأحداث في المكان أو في الزمان، أو في طبيعة الموضوعات التي تتجه إلى كنه العلاقة بين الكائن والعالم، والوقوف على أزمته الذاتية في مرآة الأزمة الكونية.

والشاروني الذي بدأ الكتابة بعد الحرب العالمية الثانية، متأثراً بالحركات السريالية وفلسفتها كما تأثر بعوالم كافكا الكابوسية، وفلسفة كيركيجارد، أراد أن يكون بقصصه شاهداً على العصر، منطلقاً من كون الأدب مرآة للتعقد والتطور الحضاري، لتجسيد أزمة الإنسان، ومأزقه الوجودي.

ولعل هذه الإيقاعية الفلسفية والتعبيرية، التي وسمت إنجاز الشاروني القصصي، هي التي بوأته مكانة ريادية للاتجاه التعبيري في القصة القصيرة، لأنه تحول بالقصة إلى عوالم جديدة مختلفة، عبر حس تجريبي في الشكل والمضمون والرؤية، حيث حطم قواعد المنظور ليرى الأشياء من داخل الشخصيات لا من خارجها، كما في قصص (أيام الرعب، والطريق إلى المعتقل، ودفاع منتصف الليل) التي عدها د. غالي شكري من أروع ما كتب في باب القصة المصرية القصيرة على الإطلاق، بل هي من الناحية التاريخية البحتة تعد صفة جديدة ونقطة تحول في تاريخ قصتنا القصيرة.

وبرغم إخلاص الشاروني للقصة القصيرة، التي كثفت تجربته الفلسفية والحياتية، ورسخت ريادته في التحولات التي أفردتها تجربته القصصية في القصة القصيرة العربية، فإن هذا الأمر لم يمنعه من كتابة السيرة في (ومضات الذاكرة) والرواية في روايته الوحيدة (الغرق) كما لم يمنعه من خوض غمار النقد الأدبي، الذي أنجز فيه عشرات الكتب والدراسات المختلفة، في نقده الإيجابي والإبداعي، كما نقب في التراث العربي ليؤصل القصة فيه كما في كتابه (الحكاية في التراث العربي)، كما استلهم من النادرة في التراث العربي قصصه القصيرة جداً التي أطلق عليها (قصص في دقائق).

لقد كان يوسف الشاروني حقاً كما شاء شاهداً على العصر، فكانت قصصه مرآة للكائن في تحولاته الذاتية في العالم، كما كانت مرآة للعالم في تحولاته داخل الذات، لأنه كان يقرأ العالم داخل الذات، لتكون الذات دليله إلى معرفة العالم، منطلقاً من إيمانه بوحدة المصير الإنساني، ووحدة الطبيعة الإنسانية، ووحدة الوجع، ووحدة القلق، ووحدة الحلم، لأنه يشعر بانتمائه الكوني إلى الإنسان إلى الحب إلى الفرح إلى الحزن إلى الألم، إلى كل شيء في الوجود، كنغمة في إيقاع الوجود، يمضي كي يواجه الليل أينما اتجه، ليواجه بؤس العالم بالحب، لأنه يؤمن بالحب كسبيل لانبثاق النور في النفس وانبثاق النور في العالم. وكأنَّا به يجلس على حافة الوجود وهو يردد (لا بد أن تنصت من أجل أن تسمع الصمت في الأعماق، والهمس في الضجيج والسر في الأنغام، لا بد أن تتطلع من أجل أن ترى في نفسك الألوان، في ليلك الفجر، في الغابة الطريق، لا بد أن تقرع من أجل أن تدخل عالم المجهول ودنيا المستحيل).



من مؤلفاته

واجه القلق الكوني في ظل عالم تزدحم فيه الكائنات والأفكار والأسئلة والأحلام

اعتبر الناقد غالي شكري قصص الشاروني نقطة تحول في تاريخ القصة القصيرة المعاصرة



فوزية شويش السالم

من يمنع نورسة البحر من التحليق

أنا من زمن الطيبين

أنـا من زمن الطيبين، زمـن العفوية والصدق والبساطة، زمن البيوت المحبة المتلاصقة والمتحدة على الخير والمودة – مولودة بحي المرقاب، الحي الذي كان مركزاً للعائلات الكويتية المتحدرة من أصول نجدية– أغلبية النجديين عاشوا بهذا الحي،ومنه خرج معظم (هواميرهم)– الحي بات قلب العاصمة النابض بعد تدفق الثروات النفطية على البلاد، بكل دقات ساعات البنوك الكبرى فيه وجلبة بورصة الكويت.

هذا الحي بجرة قلم سحرية سيتحول إلى حي نيويوركي في مانهاتن بقلبه المالي الضخم، وسيتحول ليكون القلب النابض للكويت العاصمة بـأبراجـه وناطحـات السحاب الهائلة.. سيُمحى الحي عن بكرة أبيه، وتُقتلع كل جذور ذاكرته وخصائصه وسيرة ماضيه، لن يبقى فيه معلم يشير ويدل على حياته ووجوده السابق، وعلى ذاكرة كل من كانوا فيه، ستتخبط الأجيال السابقة واللاحقة بمحاولة معرفة حقيقة ووهم وجوده بماض كان يحتويه.

هل كان هذا الحي حياً في الماضي، وميتاً في الحاضر؟! هل كان هذا بالفعل، بمانهاتن الكويت، حيٌ عبارة عن بيوت متلاصقة الجدران تتقاسم دفء العيش والمحبة؟ وسكيك لحواري يفضي بعضها إلى بعض بأزقة ضيقة ترابية؟أم أنها ليست سوى أوهام أخيلة حنينٍ لذاكرة مترنحة ما بين الواقع والتخييل؟ وأن تلك البيوت التي يتكئ بعضها على أكتاف بعض ليست إلا حلماً جنينياً ذوى قبل الاكتمال مطوقاً بصوت خرير أمطار مزاريبها، (وبغبغة) هديل حمامها فوق السطوح المفتوحة لسماء نقية صافية،لم تلوثها بعد ملوثات ناطحات السحاب وأدخنة البترول؟ أكل هذه الصور ليست إلا وهماً بذاكرة متخلخلة مطموسة بطفولتها المموهة بالغياب؟

أيـن انطمس ذلـك المكـان الضائع، وتلك الأحياء ببيوتها وسكيكها وأُناسها وذاكرتها؟أين ذهبت خطواتهم العابرة على ترابها؟ أيـن ذهب زمن وأمكنة الطيبين، الممتد مـن ماضي الكويت إلـى أوائـل التسعينيات؟ فهل هذا يعني أن الأجيال اللاحقة الممتدة من التسعينيات من القرن الماضي حتى الآن،هم من زمن الأشرار،أي الشريرين؟

زمـن الطيبين أصبح علامة وإشارة تعني أن الأجيال السابقة عنهم تتميز أو تتصف بالطيبة، وربما قليلاً من العبط غير مطلوب بزمن الألفية الثانية،زمن الفهلوة واللهاث واقتناص الفرص إن كانت شرعية أو غير شرعية، وبات اللقب بالفعل ملتصقاً بأجيالنا ويضرب به المثل، أو أحياناً السخرية، لزمن انتهت مدته وصلاحية أُناسه.

وهـذا مـا جعلني أبـحـث عـن أسباب التغيرات والعوامل التي طرأت على الكويت وغيرت أخـلاق ونفوس وسلوك الأجيال التي أعقبتنا، وهو مجرد تقليب في الأمور التي أحدثتها الطفرة المعلوماتية للشبكات العنكبوتية للتواصل الإلكتروني التي قلبت معايير التفكير والسلوك والعلاقات الإنسانية بين جميع البشر، وقاربت بينهم بشكل جمعهم ووحدهم بلغة وعـادات وسلوكيات ومنهجية لطريقة تفكير متماثلة ومتشابهة، وتقريباً ألغى ومحا الاختلافات التي هـي مميزات للشعوب ولعاداتهم وتراثهم، بحيث باتت الأجيال تتصرف وتلبس وتأكل وتفكر بطريقة متقاربة.

من جهة أخـرى نجد توسع المدن وخصوصاً الكويت التي أكتب عنها، قد غير من شكلها ومن تركيبتها السكانية واكتظاظها بمختلف الجنسيات، واختلاط الدمـاء المهجنة زاد من دخـول عـادات وتصرفات جديدة لم يكن لها وجود في السابق، عندما كانت العـائلات تعرف بعضها بعضاً، وتعمل حساباً لأخلاقياتها وجميع تصرفاتها بحيث تكون موزونة ومحسوبة، وأن لا تخرج عن السلوك العام المتفق عليه ضمنياً والمرضي عنه اجتماعياً، لكن هـذا الازدحـام البشري الهائل، أخـل بالتركيبة السكانية وخلق عـادات وسلوكيات اجتماعية جديدة غير معتادة في السابق، ووجدت لها قبولاً في الوقت الحالي بسبب الانفتاح والاختلاط مع الآخر والتشرب بكل ما هو مستحدث.

ويأتي توسع المدينة وتغير شكل البناء السكني الذي تحول إلى أبراج وناطحات سحاب، ومناطق امتدت لتبتلع معظم الأراضي الصحراوية وشكلت مدناً جديدة، شُقت لها طرق سريعة هائلة بجسور ترتفع إلى ثلاثة أدوار، وأنفاق كثيرة وطويلة لتمثل شبكة طرق حديثة تربطها بالمدن الناشئة.

هذه الطرق والجسور المعقدة كلها غيرت من ثقافة الشارع ومن مفاهيم التعامل معها، غربت مدينة الكويت عن أصلها وماضيها، وغرّبت جيل الطيبين عن ماضيهم، وأبعدت الأجيال التالية عن جذورهم وقطعت شريان التواصل والفهم والتذكر لماضيهم وما كانت عليه مدينتهم، فبانقضاء جيل الطيبين ستموت ذاكرة المدينة وماضيها.

وهنا يأتي دور الكتابة بأشكالها، الشعرية والروائية والتراثية، لتخلد الماضي الذي كانت عليه الكويت، والاختلافات التي طرأت عليها، سواء على العادات والتقاليد والسلوك والتصرفات، أو الأمكنة التي انمحت وتباعدت وقطعت حميمية العلاقات والتواصل، وغيرت شكل المباني والأسواق، وشبكات الطرق السريعة، والعلاقات الجديدة التي شكلها وطورها النمو العصري السريع، فعلى سبيل المثال؛ نجد الانفتاح بتقبل الغريب والجديد في سلوك الأجيال الحديثة كان لا يمكن تقبله من العائلات الكويتية بأي شكل كان، فمن المستحيل أن تتقبل العائلة ابنها الفنان أو أن يكون طباخاً أو تعمل الابنة بصالون أو أتيلييه خياطة، الآن العائلات تتفاخر بابنها الشيف، أي الطباخ، وابنتهم (الديزاينر) أي الخياطة أو خبيرة التجميل الكوافيرة. وعلى هذا النمط تغيرت النظرة الاجتماعية لكافة المهن التي كانت مزدراة بالسابق وبات المجتمع أكثر تقبلاً لكل ما هو غريب ومرفوض وغير معقول في الماضي، بات مجالاً للتفاخر والانبهار بهذا الإنجاز بكل بساطة.

لذا ستحيا مدينة الكويت بماضيها وأهلها وعاداتها وتقاليدها وأزمنتها وأمكنتها بين ضفاف الشعر والروايات، وهذا أجمل ما تخلده الكتابة بمنح حياة دائمة لذاكرة غابت واضمحلت أمكنتها وأزمنتها وأُناسها، لكنهم خُلدوا بين ضفاف صفحات الكتب.

ولعل كتاباتي الشعرية والروائية لها نصيب بتخليد الذاكرة وحفظها للأزمنة القادمة، ومن أهم الأمكنة التي كتبتها ذاكرة مدينة السالمية التي تختلف تماماً عما هي عليه الآن، من حداثة أوروبية وطراز مبانٍ ومولات أكلت صورتها البريئة النيئة المليئةَ بعنفوان طبيعة المدن البحرية، وفقدت رائحتها المضمخة بـ(كوس البحر) الحنون الساحر، وفقد البحر رائحته المميزة لتحل مكانها روائح البيتزا والبرجر والأراجيل.

سالمية طفولتي كان يهدهدها موج البحر الذي كانت تهيجه العواصف أحياناً فتأكل الأمواج الغاضبة أطراف السور الطيني الذي يحيط ببيتنا، وكانت معظم البيوت المتباعدة تسكن قريباً من البحر.

البحر كان بهجة، اسمه وعنوانه ملهم الشعر والأغاني بات مختفياً ومختنقاً بين مبانٍ تجارية إسمنتية حشرته وخنقته بينها، ستختفي بيوت الحضر، وعشيش البدو تتوحش، ستفقد قاطنيها. حظور الصيادين و(الجراجير) والشباك اجتثت من جذورها، حتى (القصيع والودع والزبابيط والقباقب) غادرت بيئتها وهجرتها، حين غزتها حضارة الكافيهات والمطاعم.. وشوشة الأمواج تلاشت بتكفينها ودفنها وردمها بالأحجار الإسمنتية المسلحة بالكربستون.. ثراء البحر الوحشي سيدجن ويتراجع أمام اكتساح فجاجة مدنية التخريب، سينحصر ويهرب إلى أحضان محيطه. اختفت معالم سالمية زمن الطيبين ليحل محلها زمن الحداثة الاستهلاكية للعصر الجديد.

مقتطف من طفولة زمن الطيبين: متى كان السور يفصل بيتنا عن عتبة البحر، يستحم بالحنة معنا، ينقش السومار، يعري ثيابنا، يحضن أجسادنا، يُعابثنا، يتلصص علينا، يسرق أسرارنا، يأكل من قدورنا، يشرب على الرمل شاي العصاري معنا.

البحر هواؤنا الخاص، رقرقة عيوننا، صخبنا، صمتنا، ثرثرة الموج وسادة الليالي، صوت البحر أرجوحة تهدهدني، بحضنها أنعس وأنام.. أحلم بالليالي والموج وسرية الزبابيط، ثرثرة الودع، القصيع الأخضر ولغو البحر.. هزل القباقب، رعشة الماء، لمعة الفضة.

من يمنع نورسة البحر من التحليق؟

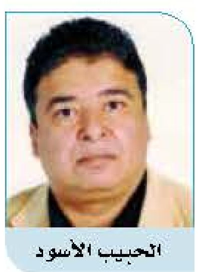
حي المرقاب تحول إلى قلب الكويت النابض بأبراجه وبنوكه وناطحات السحاب

كانت بيوتنا في الحي متلاصقة يتكئ بعضها على أكتاف بعض وهي تتقاسم دفء العيش والمحبة

زمن الطيبين أصبح علامة وإشارة تعني أنهم غير مطلوبين بزمن الفهلوة واقتناص الفرص


كمال الرياحي يعلن عن انطلاق مشروع بيت الرواية

تونس تدشن أول بيت للرواية في الوطن العربي


الحبيب الأسود

افتتحت تونس أول بيت للرواية في الوطن العربي بقرار صادر عن وزير الشؤون الثقافية، وتم تعيين الروائي كمال الرياحي مديراً للبيت الذي سيحتوي على مكتبة للرواية مفتوحة للباحثين، ستحمل اسم الأديب والكاتب الراحل البشير خريف (١٩١٧ - ١٩٨٣) الملقب بأبي الرواية التونسية، وعلى جناح خاص بالنقد والتنظير للرواية.

تنظيم ورشات للصحافة الثقافية وأخرى دائمة للرواية الإبداعية

كما سيقع تنظيم ورشات للصحافة الثقافية وأخرى دائمة للرواية الإبداعية يتداول على الإشراف عليها روائيون ونقاد يشهد لهم بالتميز، وسيكون بيت الرواية، بحسب الرياحي، فرصة لمحبي هذا الجنس الأدبي وللشباب أيضاً لمزيد من الاهتمام بالرواية والإقبال على مطالعتها والانفتاح على مختلف التجارب، فضلاً عن متابعة قراءات مسرحية للأعمال الروائية وحضور مناظرات بين روائيين تونسيين وعرب، لإثراء الوعي بهذا الجنس الأدبي.

وأكد الرياحي أن بيت تونس للرواية سيكون مفتوحاً كذلك أمام الروائيين التونسيين (البعيدين عن المركز)، للتعريف بتجاربهم لدى القراء وربط جسور التواصل بينهم وبين وسائل الإعلام والجمهور الواسع، كما أن وجود بيت

بيت الرواية
La maison du roman
The house of the novel

الرواية في قلب العاصمة من شأنه أن يوفر لهم فرصة تقديم أعمالهم في إطار تفاعلي، بدل الاكتفاء بالورقي والاقتصار على ملاقاة الجمهور في معارض الكتاب.

وفي مقابلة مع صحيفة (المغرب) التونسية قال الرياحي عن فكرة المشروع: علاقتي بالرواية تعود إلى سنوات بعيدة كتابة وقراءة ومتابعة.. فطمحت إلى أن يكون لنا بيت للرواية في تونس هو الأوّل من نوعه في البلدان العربية على غرار الأكاديميات الأدبية الموجودة في أكبر بلدان العالم. وكانت الفكرة أشمل وأعمق من مجرد بعث مؤسسة تعليمية.. سيّما وأنّ الرواية تفرض اليوم نفسها بقوة، حتى إننا صرنا على يقين بأننا نعيش زمن الرواية بامتياز. وما بين الماضي والحاضر فإن جذور الرواية ضاربة في الحقل الأدبي انطلاقاً من تجربة أب الرواية التونسية البشير خريف، وصولاً إلى تفوّق الروائيين التونسيين في مسابقات الرواية العالمية، فقبل فوز شكري المبخوت بجائزة «بوكر ٢٠١٥» نجح الروائي الحبيب السالمي قبله في الوصول ثلاث مرات إلى القائمة القصيرة للجائزة العالمية للرواية العربية «البوكر»، كما استطاع علي مصباح حصد الشهرة العالمية. ويضيق المجال هنا أمام تعداد أسماء الروائيين المتميزين في حلبة القلم. هذا من دون أن ننسى المقروئية العالية لجنس الرواية في تونس وخارجها من قبل مختلف الأصناف والأجيال.. كل هذه الأسباب والدوافع كانت كفيلة بتأجيج حلمي وحماسي وطموحي بتأسيس بيت للرواية في تونس، يكون منارة مضيئة في سماء الرواية في كل بقاع العالم.

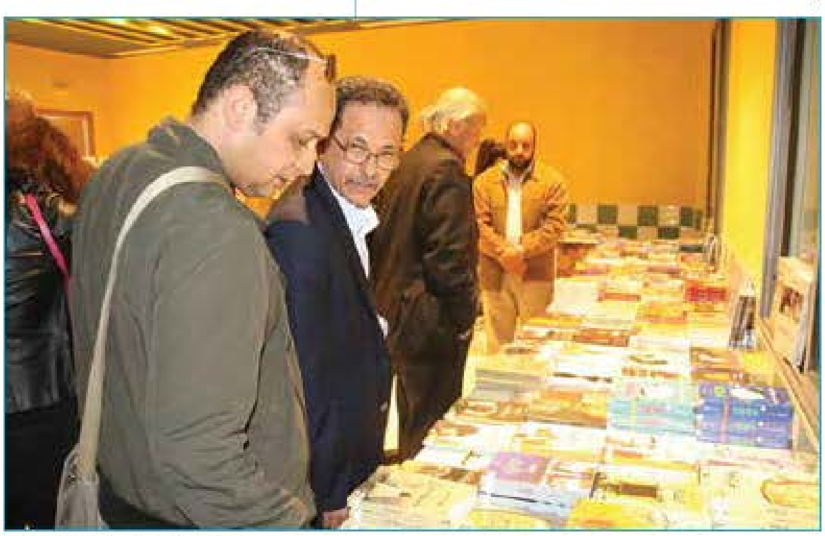
وأضاف: مباشرة بعد الثورة، تقدمت إلى وزارة الثقافة بمشروع بعث بيت الرواية بتونس، وفي الحقيقة تحمّس وقتها الوزير عزالدين باش شاوش للبادرة، إلا أن المشروع قُبر في فترة الترويكا في عهد الوزير مهدي مبروك ليلاقي الملف المصير نفسه مع تعاقب الوزراء الذين لم يولوا المشروع الكثير من الأهمية، وعلى الرغم من تجديد مطلبي في كل مرة، فإن شعلة إصراري على حلمي لم تنطفئ برغم كل المكبّلات، وأبيت ألاّ أقيم مشروعي إلاّ في بلادي.. وأخيراً وجد مشروع بيت الرواية آذاناً صاغية عند وزير الشؤون الثقافية الحالي محمد زين العابدين الذي أبدى موافقته وتشجيعه وتفاؤله بالمشروع ،وقد كلفني رسمياً بالإشراف على «بيت تونس للرواية.

وتابع الرياحي: لقد آمنا بمشروعنا الذي كان مشروعاً خاصاً قبل الثورة التونسية، وأهديته للقطاع العمومي بعد الثورة كحركة مني في واجب المثقف في أن يكف عن المطالبة ويمد يده ليبني ويشيد، من خلال تقديم مشاريع تفيد المشهد الثقافي.

وعن الدور المنتظر لبيت الرواية، قال: بيت الرواية ليس مختبراً للسرديات، وليس له صبغة جامعية، بل مؤسسة شاملة تشتغل طوال الأسبوع، وتونس فيها الكثير من مختبرات السرد أيضاً، لكن بيت الرواية ينشط وفق برامج مختلفة: ورشات الكتابة جزء من أنشطته، إلى جانب اللقاءات والمناظرات وتحليل الروايات والمحاضرات والقراءات على الطريقة الإيطالية، والسعي إلى التعاون مع قطبي السينما والمسرح لإنتاج أعمال سينمائية ومسرحية من أعمال روائية، إنه عالم الرواية بكل تفاصيله من نوادي القراءة إلى ورشات الكتابة.

الرياحي: علاقتي بالرواية تعود إلى سنوات بعيدة قراءة و كتابة ومتابعة

بيت الرواية لن يكون مختبراً للسرديات وليست له صبغة جامعية بل مؤسسة شاملة



معرض للروايات على هامش الملتقى

والروائي كمال الرياحي هو من مواليد سنة (١٩٧٤) بمنطقة العروسة من ولاية سليانة (شمال غرب)، صدرت له عديد الأعمال الأدبية والنقدية، أهمها (نوارس الذاكرة سنة ١٩٩٩)، و(سرق وجهي، وهي مجموعة قصصية ٢٠٠١)، و(المشرط وهي رواية متحصّلة على جائزة الكومار الذهبي الأدبيّة لعام ٢٠٠٦)، و(الغوريلا سنة ٢٠١١)، و(عشيقات النذل سنة ٢٠١٥)، و(يوميات واحد – صفر للقتيل ٢٠١٨) الفائز بجائزة ابن بطوطة لأدب الرحلة. كما صدرت له عديد البحوث والدراسات والمقالات النقدية بعدد من الصحف الوطنية والعالمية.

وقال وزير الشؤون الثقافية التونسي الدكتور محمد زين العابدين إن بيت الرواية يمثل إضافة مهمة للمشهد الثقافي في تونس والوطن العربي، من منطلق التأسيس لأطر قادرة على الاستقطاب والاستيعاب والاكتشاف والاعتراف، وفتح أبواب البحث والحوار للمبدعين، وللتجارب المتنوعة والمتعددة في مجال الرواية.

وكإعلان عن تدشينها رسمياً، نظم بيت الرواية بمدينة الثقافة من (٣ إلى ٥) مايو الماضي ملتقى تونس للرواية العربية تحت عنوان (الرواية: القدرة على التغيير)، بمشاركة ضيوف الملتقى من تونس والوطن العربي، يتقدمهم ضيف الشرف الروائي الليبي الكبير إبراهيم الكوني، واهتم المحور الأول بـ (قيمة الرواية ومدى قدرتها على التغيير)، بإدارة الدكتور كمال الشيحاوي وبمشاركة رشيد الضعيف (لبنان)، والحبيب السالمي (تونس / فرنسا)، وإبراهيم عبد المجيد (مصر)، ومسعودة أبوبكر (تونس)، وإنعام كجه جي (العراق/ فرنسا)، وأبو بكر العيادي (تونس/فرنسا)، وأمين الزاوي (الجزائر)، ومحمد علي اليوسفي (تونس).

واهتم المحور الثاني بموضوع (الرواية العربية في مواجهة التحولات والأزمات السياسية) بإدارة الروائي جمال الجلاصي، وبمشاركة واسيني الأعرج (الجزائر/فرنسا)، وآمال مختار (تونس)، وعبدالعزيز بركة ساكن (السودان، النمسا)، وكمال الزغباني (تونس)، وحسن بن عثمان (تونس)، وهدى بركات (لبنان/فرنسا)، وآمنة الرميلي (تونس)، ومحمد الجابلي (تونس)، وحسونة المصباحي (تونس).

أما المحور الثالث، فاهتم بقضية اخترصها المشرفون على الملتقى في أن (الرواية لم تمت لكنها في خطر)، بإدارة الروائي محمد حياشة، وبمشاركة محمود عبدالغني (المغرب)، وأحمد مجدي همام (مصر)، والحبيب السائح (الجزائر)، ومحمود طرشونة (تونس)، وعلي المقري (اليمن /فرنسا)، وخيرية بوبطان (تونس)، وسعود السنعوسي (الكويت)، وشفيق الطارقي (تونس).

وقال مدير بيت الرواية كمال الرياحي: إن ملتقى تونس للرواية العربية في دورته الأولى أكثر من ملتقى، إنه تجمع للروائيين التونسيين والعرب لإعلان أول بيت للرواية العربية، وهو ملتقى يموضع الروائي لأول مرة كقوة قادرة على تغيير الواقع، ويناقش هذه القدرة وهذه القوة كما يدرس الملتقى هشاشة هذا الجنس والمخاطر التي تتهدده، وهو بذلك دعوة إلى التفكير الجماعي في خطورة التخييل ومخاطره التي بدأت تدركها جهات أخرى غير تنويرية، وتستثمره كسلاح لتحقيق أهدافها.

وخلال افتتاح الملتقى خاطب الرياحي الحضور بالقول: سعداء لأنكم تشهدون معنا هذه اللحظة الاستثنائية، لحظة إطلاق بيت الرواية هذا الحلم الذي يتحول إلى واقع. معتبراً أن الرّواية تعد واحدة من أهم التعبيرات الأدبية والفنّية في العالم، ما حوّل هذا الجنس إلى



الكويتي سعود السنعوسي مع فريق بيت الرواية في تونس

محمد زين العابدين: هذا البيت يمثل إضافة مهمة للمشهد الثقافي التونسي والعربي

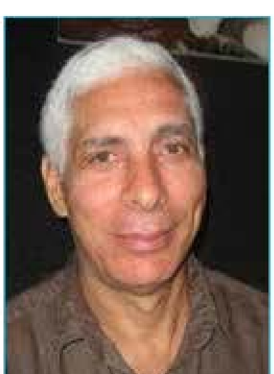
البيت يموضع الروائي لأول مرة كقوة قادرة على تغيير الواقع



علي مصباح



شكري المبخوت



الحبيب السالمي

قوة إبداعية استثنائية؛ اكتسبها من قدرته على التجدد في أشكال وأنواع تُكذّب كل مرة المتنبئين بموته، مسائلاً السياسي والاجتماعي والفردي، والماضي والحاضر والمستقبل.

وفي كلمة بالمناسبة تطرق وزير الثقافة الأسبق، والكاتب والروائي البشير بن سلامة الملقب بـ (مؤسس ثقافة الحداثة في تونس)، إلى قدرة الأدب على تغيير المجتمعات في عالم اتسم بالتغيير.

وعبر عن اعتزازه بأن يقام هذا الملتقى في رحاب بيت الرواية وبين أقطاب الرواية العربية، داعياً إلى دعم هذا الإنجاز اقتصادياً وسياسياً، من خلال العناية بالرواية التونسية والترويج لها داخلياً وخارجياً، عبر تكثيف حركة الترجمة واستغلال ما تتيحه وسائل الاتصال الحديثة من إمكانيات لدعم الرواية.

حول كيفية مواجهة الرواية العربية للتحولات والأزمات السياسية وملامح الصياغة الروائية في نقل الحروب والتصدي للأنظمة الشمولية، تحدث اليوم نخبة من الكتاب التونسيين والعرب في لقاء انعقد بمدينة الثقافة في إطار فعاليات ملتقى تونس للرواية العربية.

وقد تطرق المشاركون في الملتقى إلى تنوع التناولات الروائية التخييلية في نقل وتوثيق وقائع الحروب والانتفاضات الشعبية، مؤكدين أهمية توفر الحرية الفكرية والتعبيرية لخوض مغامرة كتابية خالية من الضغوطات والقيود، ومفعمة بتفريغ الطاقات المخيالية التي من شأنها أن ترسم شهادات موثقة نابعة من ذوات حرة تكشف تفاصيل المعيش والواقع الراهن لكل مرحلة.

وبينوا أن عدداً من القراء عادة ما تنمو في أذهانهم فكرة أن الكاتب يطل من شرفة أو نافذة على وقائع الحرب، موضحين في هذا الصدد أن الكاتب أو الروائي يعيش في خضم الأحداث الحربية وينقلها بكل مشاهدها في كتاباته، بل وتبقى راسخة في ذهنه وفي مخياله لتعيش معه باستمرار.

وتساءل عدد من المتداخلين في جانب آخر، عن مدى تحمس الجيل الحالي للكتابة، معتبرين أن الكتابة هي وسيلة ناجعة وفعالة لإحداث التغيير والتأسيس والإصلاح، باعتبار أن الروائي يملك القدرة على التغيير ومخاطبة العقول واستنهاضها من الخمول والجمود.

وخلال لقاء مفتوح معه، تحدث الروائي الليبي إبراهيم الكوني عن أشياء كثيرة، من بينها وضعية الروائي في العالم العربي باعتباره أشقى مخلوق في العالم؛ لأنه الوحيد الذي لا يعينه أحد في العمل ولا يعول على شيء في عمله، مبرزاً أن الغاية من كتابة الرواية هي تأكيد حقيقة الوجود في الإنسان فالحقيقة تثبت بداخلنا، والكاتب لا يكتب ليغير الواقع لكنه يكتب ويبدع ليثبت حقيقته.

وقال الكوني إن المبدع الحقيقي، بقدر اغترابه عن نفسه وعن وطنه وعن محيطه يكون في عمله مبدعاً وخلاقاً، وهذا حسب تجربته في عالم الكتابة حين اغترب عن وطنه لكنه أقسم ألا يخذله، وتابع، أن الاغتراب ليس بتغيير المكان فقط، بل هو أيضاً اغتراب لغوي قسري لا اختياري؛ لأنه يجبره على تعلم لغة جديدة منذ سن الثانية عشرة، والاغتراب حرية لكنها حرية أليمة؛ لأن المغترب ليس على قيد الحياة، وهذا ما ترجمه في إصداره (عدوس السُرى) الذي روى فيها تفاصيل سيرته الذاتية، وأخذ فيها القارئ إلى رحم الأسطورة التي ولد منها وروى فيها تفاصيل رحلته مع الموت، الجري في حقل ألغام الحياة، وهو الذي قال إن الله أكرم الروائيين بالحدس، فالروائي يكتب بالحدس.

ووفق المتابعين، فإن بيت الرواية بدأ قوياً ومتميزاً، على أن يستمر في العمل على تحقيق أهدافه، وأن تشهد البلاد العربية بيوتاً للرواية والسرد على غرار التجربة التونسية.



البشير خريّف أبو الرواية التونسية

الكوني: المبدع الحقيقي بقدر اغترابه عن نفسه ووطنه ومحيطه.. يكون مبدعاً وخلاقاً



معلقة ملتقى تونس للرواية العربية



وزير الثقافة التونسي يكرم الروائي إبراهيم الكوني

تحمل في ذاتها الكثير من الحكمة والإيمان

أقوالهم في لحظاتهم الأخيرة

إن قطار الزمن في سَفَر أبدي.. والبشر مسافرون عابرون.. كل يوم.. كل لحظة.. وما على الإنسان إلا أن يترقَّب!. إذا كان الرحيل خير واعظ للإنسان، فإن كلمات المشاهير والعظماء من الناس عند رحيلهم وفي لحظاتهم الأخيرة.. تحمل في ذاتها الكثير من الحكمة والموعظة، التي يجدر بالإنسان التوقف عندها، والتفكير بمدلولها.



محمد ياسر منصور



ولأن الإنسان عند موته يُواجه قدره المحتوم، الذي لا مفرَّ منه، فإنه ينطق بالكثير ممَّا كان يحترز من النطق به أو إعلانه على الملأ!

الرحيل من الحقائق الأساسية في هذه الحياة.. فكما أن لرحلة الإنسان على هذه الأرض بداية فإن لها نهاية مؤكَّدة، لا مفرَّ منها ولا استثناء.. يتساوى في ذلك جميع الناس.. الغني منهم والفقير.. عظماء الناس وعامتهم.. بل ينطبق ذلك على جميع الكائنات الحيَّة من إنسان وحيوان ونبات.

ويظهر هذا المعنى بوضوح عند الشاعر (أبو فراس الحمداني) الذي يخاطب ابنته بأبيات من الشِّعر.. بعد أن أثقلته الجراح:

أَبُنَيَّتي لا تجزعي
كلُّ الأنامِ إلى ذَهابْ
نُوحي عليَّ بحسرةٍ
من خَلفِ سترِكِ والحجابْ
قُولي إذا كلَّمتني
وعَييتُ عن رَدِّ الجوابْ
زَينُ الشَّبابِ أبو
فِراسٍ لم يُمتَّعْ بالشَّبابْ

وعندما تكون هذه الحقيقة ماثلة في ذهن الإنسان، فإنه سوف يتقبَّل مصيره بشجاعة، فلن يجزع، ولن يبكي حياته السابقة.. وهذا ما نراه عند البطل العربي (عمر المختار) الذي قال للقُضاة الذين حكموا بموته:

الرحيل من الحقائق الأساسية في هذه الحياة يتساوى فيه الغني والفقير

(الحكمُ حُكم الله، وليس حُكمكم المزيَّف..

و... إنَّا لله وإنَّا إليه راجعون).

وهذا ما نطق به (سقراط) بعد أن حُكمَ عليه بالإعدام:

(أليس الأفضل أن أموت بريئاً من أن أموت مجرماً؟)

ثم قال قُبيل إعدامه:

(لقد حان وقت الفراق.. فليذهب كلٌّ منَّا إلى سبيله، أنا إلى الموت، وأنتم إلى الحياة. أمَّا أيُّ السبيلين أفضل من الآخر، فذلك ما تعلمه الآلهة وحدها).

أمَّا (هنيبعل) بطل قرطاجة.. فقد تقبَّل مصيره من غير اضطراب أو هلع.. فها هو يقول بعد أن أدرك أن ساعة النهاية المحتومة قد أزفت، والبسمة تغمر وجهه، ونبرات الأنفة المترفِّعة تهدِّج صوته:

(هكذا أُخلِّص الرومان من قلقهم وهمِّهم، وأُوفِّر عليهم انتظار موت العدو القديم الذي يبغضون).

وأمَّا (الزبَّاء) فإنها تستسلم للنهاية المحتومة، وتضع بنفسها حدَّاً لحياتها عندما أراد (عمرو بن عدي) قتلها فأخذت سُمَّاً كان في خاتمها، وقالت:

(والآن أموت كما أراد القدَر، بِيَدي لا بِيَد عمرو).

وكأنما رحلة الإنسان على الأرض دَور في مسرحية أو رواية، يقوم به الإنسان، وينتهي هذا الدَّور مع انتقاله إلى العالم الآخر..

وهنا نتوقَّف عند قول (رابليه) في لحظاته الأخيرة:

(أسدلوا الستار.. فقد انتهت الرواية).

وها هو (يوليوس قيصر) يسأل أصدقاءه في موقف مُشابه:

(أتعتقدون بأنني أجدتُ القيام بِدَوري في مهزلة الحياة؟).

أمَّا (موليير) فيتمتم قائلاً، وقد أوشكت دقَّات قلبه أن تصمت:

(أبهذه السرعة ينطفئُ اللهب؟).

وفي لحظاته الأخيرة يُراجع الإنسان أعماله، ويُقوِّم حياته. فقد تراه مطمئناً.. راضياً عن نفسه وعن حياته.. ينتظر أجله بثقة ورباطة جأش. فهو قد أنجز في حياته ما يملأ نفسه رضىً يمنع عنه الحسرة والنَّدم.

فها هو (ثورو) على فراش الموت.. يبتسم لمن حوله وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة ويقول:

(أُفارق العالَم غيرَ آسف).

وها هو (فولتير) يُملي على سكرتيره كلماته الأخيرة، فيقول:

(إنني أموت وأنا أعبد الله، وأحب أصدقائي ولا أكره أعدائي، وأزدري الخرافات)!.

بل إن بعض الناس يستعجل أجله، ويستقدم نهايته، حتى إنك تخالهُ قد ملَّ حياته، كما هو الحال عند الشاعر العربي (زهير بن أبي سلمى) الذي عاش حياته عزيزاً.. سيِّداً في قومه، حيث يقول:

سَئِمتُ تكاليفَ الحياةِ وَمَن يَعِش
ثمانينَ حَـولاً لا أَبـا لَـكَ يَسـأَمِ

ونفس الشيء نراه عند (ديكارت) الذي يخاطب نفسه وهو في النزع الأخير فيقول:

(يا نفس! لقد طال عليك الزمن وأنت حبيسة، وها قد حان الوقت الذي تُغادرين فيه سجنك)!. وكذلك حال القائد البريطاني (كرومبل) الذي قال، وقد أتوه بكأس ماء:

(لا أُريد أن أشرب، بل أُريد أن أذهب بأسرع ما يمكن)!.

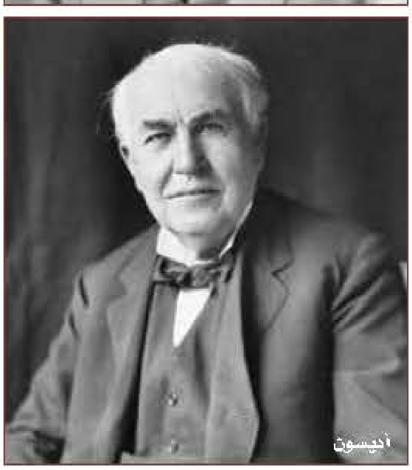
أمَّا (أديسون) المخترع الكبير، الذي أنجز من الأعمال ما لا يملك المرء أمامه إلاَّ الدهشة

في لحظات الإنسان الأخيرة يراجع أعماله وينتظر أجله بثقة ورباطة جأش

البيروني ظل حتى آخر لحظة من حياته عاشقاً للعلم حريصاً على المعرفة


محمد إقبال

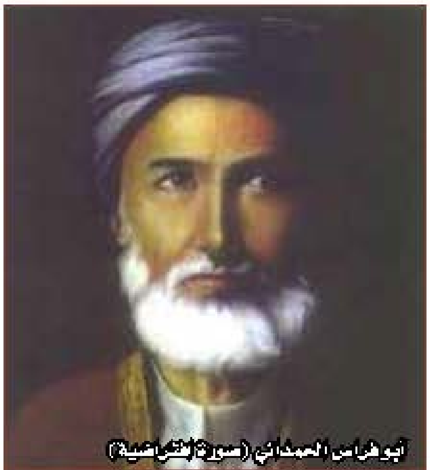

فولتير


أديسون


ديكارت


عمر المختار


موليير


أبو فراس الحمداني (صورة افتراضية)

والإعجاب، فهو شديد الرِّضى عن نفسه وعن أعماله.. يبتسم للرحيل ويقول:

(تأمَّل كيف يموت المؤمن مطمئناً).

وها هو الفيلسوف الشاعر (محمد إقبال) يبتسم وهو يغادر دنياه فيقول:

(هذه هي علامة المؤمن الحقيقي. إذا مات ارتسمت على شفتيه ابتسامة)، ثم يُنشد وروحه البارئة تصعد إلى ربِّها:

آيــةُ المـؤمـنِ أن يلقى الـرَّدى
بـاسِـمَ الـثَّـغـرِ سـروراً ورضـا

كما أن العالم العبقري (الخليل بن أحمد الفراهيدي) يستقبل الموت أيضاً بابتسامة وبروح راضية مُرضية.. فها هو يقول لأهله وأصحابه الذين تجمهروا حوله يُلقون عليه نظرة الوداع:

(لا تبكوا! فوالله ما فعلتُ فعلاً أخافُ على نفسي منه، وما كان لي فَضل فكرٍ صَرفته إلى جهة وَدَدتُ بعد ذلك أنّي كنتُ صَرفته إلى غيرها، وما علمتُ أنّي كَذبتُ متعمِّداً قطّ وأرجو أن يغفر الله لي التأوُّل).

وقد ترى بعضهم – عند موته – نادماً.. تأكل الحسرة جوانبه، ويملأ النَّدم قلبه.. يتمنّى لو يُمهله القَدَر فيتمّ عملاً كان قد بدأه، أو يستدرك قراراً قد اتَّخذه.

ولعلَّنا نستغرب وندهش بقول (نيوتن) العالم الشهير الذي يرجع إليه أغلب الفضل في التقدم العلمي الحديث الذي نشهده، وهو في لحظاته الأخيرة:

(لا أعلم كيف سينظر إليَّ العالَم بعد موتي ولكنّي أرى نفسي غلاماً قضى حياته على الشاطئ يبحث عن الأصداف الجميلة، في حين أنَّ أمام عينيه بحر الحقيقة الخِضَمّ، يكتنفه الغموض والظلام).

أمَّا العالم الجليل (أبو الريحان البيروني)، فقد ظلَّ حتى آخر لحظة من حياته عاشقاً للعلم، حريصاً على المعرفة. فقد دخل عليه أحد أصدقائه من القُضاة – وهو في اللحظات الأخيرة من حياته – فما كان البيروني إلاّ أن أثار موضوعاً علمياً كانا قد تداولاه من قبل، ولم ينتهيا فيه إلى رأي، فأشفق القاضي عليه وقال:

– أفي هذه الحالة؟

فما كان من (البيروني) إلاّ أن قال له:

(أودِّعُ الدنيا وأنا عالِمٌ بهذه المسألة.. ألا يكون خيرٌ من أن أُخلّيها وأنا جاهلٌ بها)؟

وها هو أمير الشعراء أحمد شوقي يدلي بدلوه قائلاً:

دقَّـاتُ قلـبِ المَـرءِ قـائِلَـةٌ لَـهُ
إنَّ الحـيـاةَ دَقـائِـقٌ وثَـوانِـي
فَارفَعْ لِنَفسكَ بَعد مَوتكَ ذِكرَها
فـالـذِّكـرُ لِـلإنـسـانِ عُـمـرٌ ثـانِـي

رحلة الإنسان على الأرض هي دور يقوم به وينتهي مع انتقاله إلى العالم الآخر





أنيسة عبود

سرُّ الحنين.. والزمن المفقود

لعل الحنين إلى الأماكن الغائبة يعادل الحنين إلى حضورنا المغيَّب، الذي تبعثر في الزمن وصار سراباً، ولا يمكن القبض عليه أبداً إلا من خلال الحنين والألم.

إنه الشوق.. وجهٌ من وجوه الحضور والافتقاد لزمان ذاب في مكان ما من هذه الأرض، التي حوّلها الحنين إلى أمكنة فاضلة، بكل ما للكلمة من خيال جامح وحنين صارخ ومعاناة.

وبالتالي ستبوء محاولات استرجاع هذا الغائب بالفشل إلا إذا تمّ امتلاك، أو استعادة هذه الأمكنة الذائبة – هي الأخرى – في الزمن المفقود.

من هنا تأخذ الأطلال أهميتها ومكانتها في القلب والروح والذاكرة. لأن الأطلال – بحدّ ذاتها – ليست ذات قيمة إذا لم تخترق ذاكرتنا وترتبط بماضٍ لا نود التخلي عنه بسهولة.. ربما لأن هذا الماضي يحيلنا إلى طفولتنا البعيدة، وإلى صبانا المفقود، الذي نستخرجه من قاع النسيان، فيبزغ فجأة مع بزوغ المكان في المخيلة.

من هنا يأتي الحديث عن المدينة التي ننتمي إليها أو الحارة التي نشأنا فيها، أو القرية التي تمرغنا بترابها ومطرها، حديثاً مفعماً بالنجوى والحزن والشفافية. فنحن لا نبكي تلك الأمكنة الجامدة كأمكنة، بل نبكي أنفسنا التي تحولت فيها، وتبدلت مع تبدلات الحياة في طرقاتها، ولم يعد من وسيلة لتثبيتها إلا باستحضار المكان القديم الذي كان في الذاكرة وليس الذي ينبثق من الحاضر.

إن المغترب، أو المهاجر لا يريد أن يرى مكان طفولته وقد مسّه التغيير. يريده ثابتاً ليرى ذاته القديمة من جديد وإذا ما طال التغيير المكان فإن المرء سيرجع إلى ذاكرته. يقلّب في صورها وأطلالها، حيث كان هو والمكان على شاكلة كينونة متحدة سالفة. وعندما يستحضر هذه الكينونة يعتريه الشعور بالنصر على التحول والتبدل وذوبان الزمن.. ما يسمح له بالعودة إلى براءته الأولى وفردوسه الضائع.

> الأطلال بحد ذاتها ليست ذات قيمة إذا لم تخترق ذاكرتنا وترتبط بماضٍ لا نود التخلي عنه بسهولة

ولعل أغرب حادثة تجسد ما تحدثت عنه.. هو ما طلبه مني أحد الأصدقاء (السوريين الأمريكيين)، وكنت إذ ذاك في أمريكا، ولم يبق على مغادرتي نيويورك سوى أيام قليلة، حيث طلب (هذا الصديق) مني بكل الرجاء، أن أحمل له قارورة صغيرة إلى سوريا، وتحديداً إلى بلدته الصغيرة (صدد) القريبة من – تدمر – مملكة زنوبيا.

كان من الطبيعي أن أرحب بطلبه، ولكن صديقي المغترب منذ عشرات السنين قال لي ودمعة تسقط على وجهه المغضن، الذي حفرت فيه السنوات دروباً متعرجة: (في الزجاجة رماد أخي الذي أوصى بنثره على عتبات بيتنا وفي حقول قريتنا).

فجأة، ارتعشت وخفت كما لو أن أخاه رجل حي، مسجون في زجاجة.. ما إن تنفتح حتى يخرج منها وينزل من الطائرة راكضاً في الممرات بين الغيوم.. لم أستطع النظر إلى الرماد.. ولم أستطع تقبل الفكرة التي لم نألفها في مجتمعاتنا العربية بحسب تقاليدنا ومعتقداتنا.. فما كان مني إلا أن اعتذرت وتأسفت، ولكن لم تمض أسابيع حتى اتصل بي الصديق ذاته، وقال لي (أنا في سوريا... سنلتقي) عرفت فوراً أنه نفّذ الوصية.. وعرفت أنه نثر رماد أخيه المغترب على قبر أمه وفي الحقول والدروب، التي مشاها وفي بيت الطفولة والأصدقاء. لكأنما استعاد بذلك حضوره في هذه الأماكن الغالية الضائعة والمدهش أن الإنسان لديه دائماً هاجس العودة إلى الأماكن الأولى حتى بعد مماته.. فهل العودة والالتحام بزمن البداية هما تحقيق لحلم الخلود؟ أم هما العودة إلى الحياة من جديد وتحقيق الأبدية التي لا تفنى؟

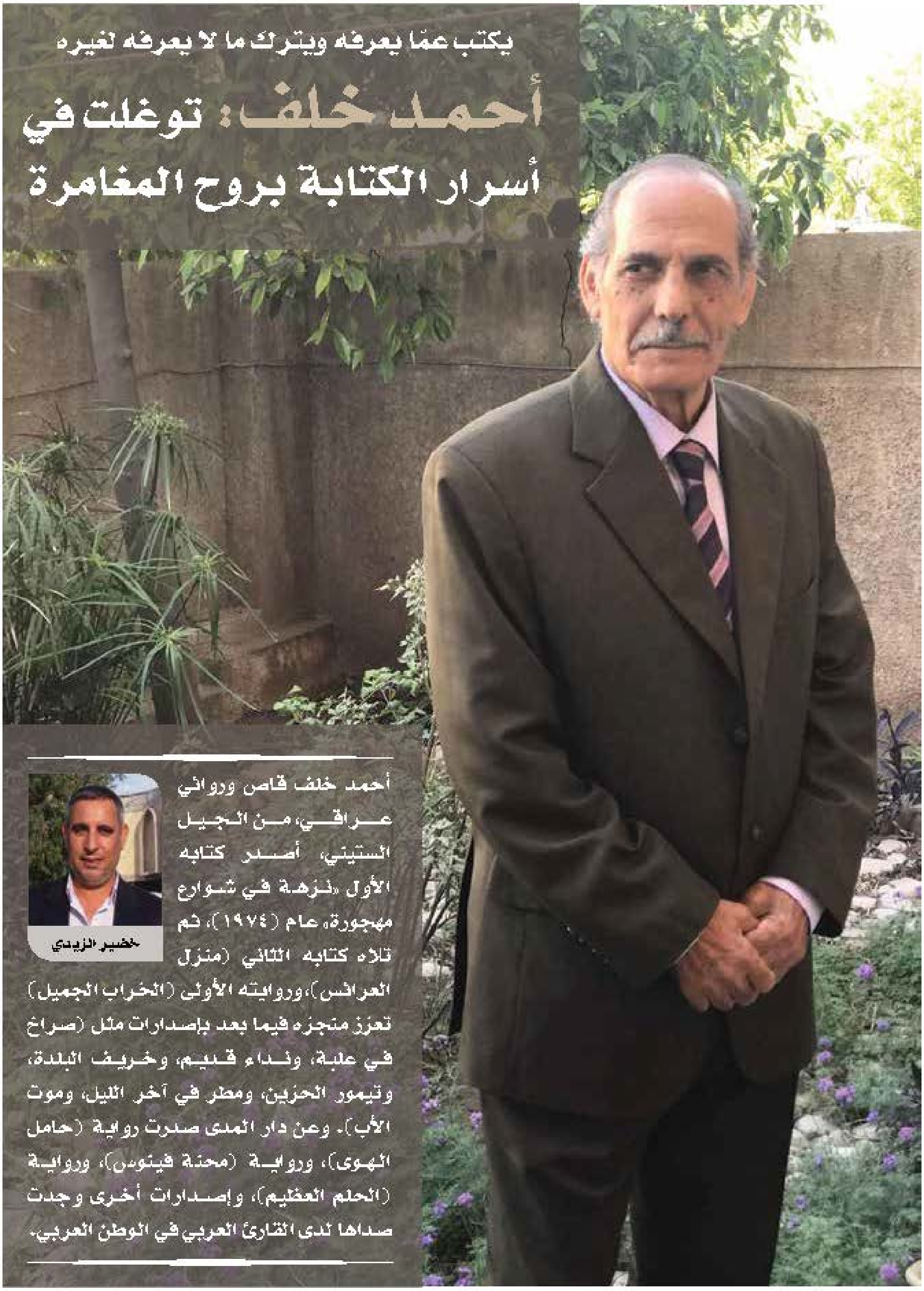
لكأنما الروح لا تهدأ ولا تكف عن الدوران في مسارب الكون والأرض، حتى تلتقي بذراتها الأولى وتشكيلات ترابها الأول، وهذا لا يتحقق إلا بالاندماج بالرحم الأولى: المنبت الأول.

من هنا لم أستغرب أن يلجأ الكثير من الأدباء والمهاجرين والمغتربين إلى تجهيز بيوت أبديتهم (أي قبورهم) في أوطانهم قبل أن يموتوا. وقد أوصوا بعودة رفاتهم إلى الوطن ولو بعد حين.. مع أنهم كانوا – ولفترة طويلة – يعيشون في بلدان أخرى جعلوا منها وطناً ومقراً.. وأخذوا جنسيتها وهويتها واندمجوا في مجتمعها وثقافته. وأسسوا صداقات وعلاقات أثرت حياتهم. مع ذلك ظل الحنين إلى الوطن (قتّالاً) كما يقولون، وهذا الحنين يكبر كلما اقترب المرء من النهايات، وكلما شعر بأن الرحلة على وشك الوصول إلى المنطلق الأول.. فيصير هذا المنطلق توقاً ممضّاً وحنيناً موجعاً للبراءة التي ضاعت.. وعليه – قبل فوات الأوان – استعادتها من خلال التمسك بالحنين والعودة إلى المكان المقدس.. مكان طفولته. وكأنه يحتمي به من الضياع والنسيان وفقدان الأحبة.

وإذا كان لا بد من محاولة تفهُم ظاهرة العودة الأخيرة إلى المنبت، حتى ولو كان المرء رماداً فستكون المحاولة تقديرية استكشافية غير مكتملة، لا يمكن الإلمام بكل نواحيها النفسية والحسية و(السيكولوجية)، لأن المكان المنشود غير ممنوع أحياناً.. كما عند نزار قباني الذي ظلّ على سفر وعلى ابتعاد.. وظل على استحضار دمشق وحاراتها وياسمينها.. كذلك أدونيس الذي بنى بيتاً في (قصابين) وجهز لإقامته الأبدية فيها.. وهكذا بدوي الجبل ونديم محمد وكثيرون.

كثيرون رحلوا ومعهم حنينهم وجنتهم الأولى وبدايات الوجد إنه الوطن. حيث تندمج البداية والنهاية ليتشكل سؤال بلا جواب قاطع له (ماذا يعني الوطن؟) فهل الوطن توق إلى ماضٍ تبعثر كرمل في الريح؟ أم إلى روح تاهت ولا تعرف كيف تجد طريقها إلا عبره، ومن خلال بواباته وحدها سيتم العبور إلى باب الخلود؟

أنا لا أعرف السرّ الكامن في الوجد والحنين.. هل يتحول اللا محسوس إلى ملموس؟ وهل نفسر سرّ العودة على أنه التوبة، وطلب المغفرة من وَلَهٍ قديم ذاب كتراب، ولم يبق إلا أن ترأف بذاكرتنا حتى لا نقع في جبّ النسيان.. فتندمج هي ونحن والأبدية بذواتنا التائهة؟



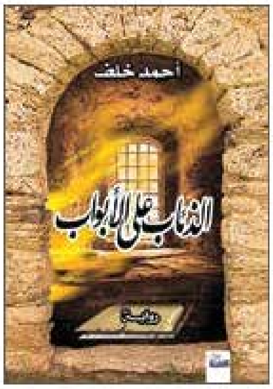
يكتب عمّا يعرفه ويترك ما لا يعرفه لغيره

أحمد خلف: توغلت في أسرار الكتابة بروح المغامرة

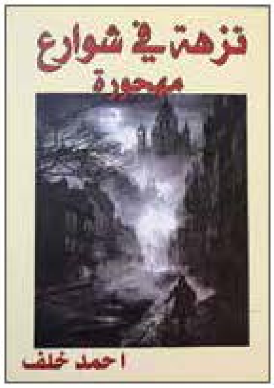
خضير الزيدي

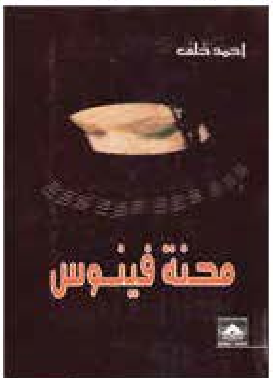
أحمد خلف قاص وروائي عراقي، من الجيل الستيني، أصدر كتابه الأول «نزهة في شوارع مهجورة» عام (١٩٧٤)، ثم تلاه كتابه الثاني (منزل العرائس)، وروايته الأولى (الخراب الجميل) تعزز منجزه فيما بعد بإصدارات مثل (صراخ في علبة، ونداء قديم، وخريف البلدة، وتيمور الحزين، ومطر في آخر الليل، وموت الأب). وعن دار المدى صدرت رواية (حامل الهوى)، ورواية (محنة فينوس)، ورواية (الحلم العظيم)، وإصدارات أخرى وجدت صداها لدى القارئ العربي في الوطن العربي.

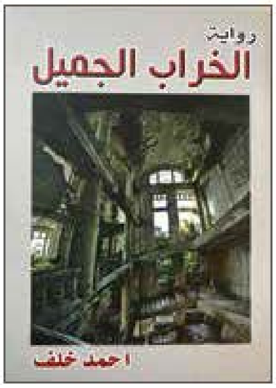












- هل أسهم التجريب لدى الجيل الستيني، في إخراج القصة والرواية من نمطيتهما عند من سبقكم من رواد القصة والرواية العراقية؟

– عوامل كثيرة لعبت دوراً مؤثراً في تغيير نمط الحياة اليومية في الستينيات، ليس في العراق بل في عموم الوطن العربي والعالم، كذلك حركة الترجمة الواسعة جداً، لذا نجد ذلك كله قد انعكس على حياة البشر، ولم يكن العراق ببعيد عن تلك المؤثرات الواقعية المحتدمة، لهذا كان السرد والقصة تحديداً قد استجابت لدواعي التخلص من الأشكال التقليدية المستهلكة، واستنبطت أساليب كتابية وكلامية جديدة على ذائقة المتلقي العراقي، وأصبح خطاب السرد يمتزج بما حققه المبدعون من تداعٍ حر واستخدام الكولاج إلى حصر السرد أو الصورة داخل مربع، أو دائرة، والتخلص من الخيط التتابعي للحكاية، كما كان لمفهوم الزمن وتداخل وحداته الثلاث في القص فاعلية ملموسة، ولا ينكر ما لترجمات بيروت والقاهرة عن الفرنسية والإنجليزية من مردود واضح الاستثمار لتلك الترجمات، حيث انتشرت كتب الوجودية والسريالية والدادائية، كما ترجمت روايات فوكنر وقصص جيمس جويس وفرجينا وولف، وكانت معظم كتب سارتر وألبير كامو قد ترجمتها دار الآداب البيروتية، كما ترجمت روايات كافكا، وكانت كتب وروايات عمالقة الرواية الروسية متداولة بيننا كالخبز الساخن. لعل تأثير التجريب الحقيقي والفاعل كان يتمثل في التخلص من هيمنة الإيديولوجيا.

- ما الذي يميز جيلك، لو تمت المقارنة اليوم بين أجيال لاحقة، مع أنك تعترف أن هناك شباباً منحوا القصة بعداً تجريبياً مختلفاً عن الجيل الثمانيني مثلاً؟

– لست ميّالاً إلى عقد مقارنات بين الأجيال، إذ لا بد من الوقوع في الجاذب الانفعالي، ولا أرى أن الأمر يخص الثمانينيات أو السبعينيات، ومثلما كنا شباباً يافعين مندفعين نحو كل ما هو مؤثر وغير تقليدي ولا يخضع لقواعد صارمة، فإن الأجيال التالية لنا أخذت حصتها من الفاعلية التجديدية، ولم أتخلَّ عن إيمان قاطع بأهمية دور المبدعين الشباب وفاعليته، أما اذا كان الأمر، أي السؤال، يخصني فأنا أجد نفسي صاحب مشروع في دفع الثقافة والإبداع العراقي خطوات نحو الأمام، وغالبا ما أقدم روايات غيري على رواياتي وأشير إلى ضرورة دراسة رواياتهم، تاركاً نصوصي الروائية دون إشارة مني، وليس في هذا منة مني على أحد، فأنا واثق فيما أعمل وما أكتبه ولي معتقد أن الآخر لا مفر له من عثوره على نصوصي ليكتشف الجهد والإخلاص، وكذلك التفاني من أجل كتابة نص هو مدعاة للفخر وعدم النسيان، ولن يقتصر الأمر هذا على كاتب واحد أو على جيل دون آخر.

- قلت في حوار سابق، لا يمكن أن يأتي النص بريئاً من الدلالات والتورية أو استخدام الاستعارة هل يمكن أن تكون هذه الدلالات قائمة مع الكاتب في أعلى درجات العيش بحرية تامة وبعيداً عن مقص الرقيب؟

– أعتقد أن ليس ثمة كتابة بريئة، ومادام الأمر هكذا إذاً لا توجد قراءة بريئة، إننا ندرك جوهر الأمر من تلمسنا الغاية التي يرمي إليها السارد، ومع أن سؤالك هنا يمزج بين استثمار المعرفة وأنواعها والمخيلة وتدفقها، وبين ركام من المخاوف والوساوس بل والمحاذير (سابقاً وحالياً) من سطوة الرقيب التاريخية، إن احتواء نص ما على سلسلة من

مرحلة الستينيات شهدت مؤثرات عديدة تطلبت استنباط أساليب جديدة تواكب ذائقة القارئ العربي

التداعي الحر والتخلص من الخيط التتابعي للحكاية وتداخل وحدات الزمن في السرد من معالم تجربة جيل الستينيات

الدلالات والاستعارات الكبيرة، يعود أصلاً لثقافة المبدع، وإذا كان المبدع من هؤلاء يتمتع بقسط وافر من المعرفة، سوف يغني نصه بالمزيد من الكنايات والاستعارات، لكي يترك للنص فرصة الدفاع عن وجوده الأمثل بين نصوص الآخرين، أما أن يستثمر تلك المعرفة في محاولة للهرب من سلطة الرقيب، فأعتقد أن الرقيب لا يمكن التخلص منه حتى لو استخدمنا طلاسم العالم كلها، فإننا نجد مبضعه يعمل في جسد النص لعله يكتشف ما هو مخفي ومستور من معنى وتفسيره بطرق دوغماتية تخدم أغراضه التعسفية، الرقيب يوجد حيث توجد الكتابة.

• هل هناك وسيلة للتخلص من الرقيب لكي يكتب المبدع نصه بحرية تامة أو مطلقة؟

– أرى أن الطريقة التي على المبدع اتباعها خلال كتابته لنصه القصصي أو الروائي، هو تجاهل الوجود الطارئ والتعسفي للرقيب، نعم أن يكتب كما لو كان يعيش وحيداً في جزيرة نائية، وينبغي ألا ننسى أن لكل رقيب حساباته وخططه، ترى هل من الصحيح أن نخضع لهذه الخطط التدميرية للفن؟!

• لم تزل منغمساً في البيئة العراقية في أدق تفاصيلها.. هل هناك رؤية أو رسالة تنطلق منها؟

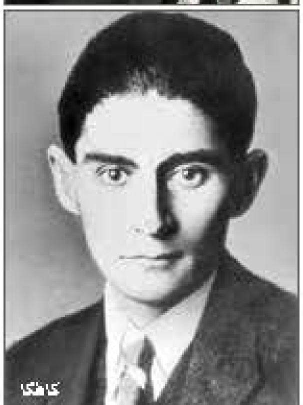
– كلام سليم ودقيق وكما قال همنجواي: أكتب عن الذي أعرفه، أما ما لا أعرفه أتركه لغيري، والقول إن البيئة العراقية هي مداري وعالمي الذي لم أغادره، كلام كهذا حمال

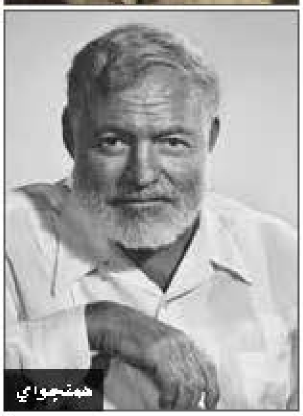

أحمد خلف

أوجه أحذر منه كثيراً وأتحاشاه، لأسباب نعرفها كلنا ولكن يمكن القول إن يدي تجذرت في تربة هذه الأرض الطيبة، على حد تعبير بيرل باك (لقد فشلت في العيش في أحد البلدان ولمدة لم تتجاوز الشهر الواحد، حتى وجدتني أحزم حقائبي وأعود أدراجي إلى هنا)، وقد تشكل لدي مفهوم خاص في تكوين مشروعي الشخصي الذي لا تنفع مع تطوره سوى أرض العراق، وهي أرض غنية بالتجارب التي عاش بعضها المتحدث إليك كما شهد بعضها الآخر منها ولم أكن وحدي أبداً، بل كانت هناك كوكبة من الشباب الذين تمرسوا في الحياة، كما توغلوا في أسرار الكتابة بروح المغامر الشجاع.


جيمس جويس


فرجينيا وولف


كافكا


همنجواي

• هل أخفق النقاد في تحليل وقراءة نصوصك والولوج لآلياتها السردية وبنائها؟

– اختلفت قراءات النقاد بخصوص قصصي ورواياتي، ويعود هذا أصلاً إلى ثقافة الناقد ومدى توغله فيما توصل إليه من كشوفات، ليس لمنجزي فقط بل لمبدعين آخرين، وتعتمد نظرة الناقد للنص على طبيعة ذلك النص وعمق حفريات مؤلفه، ولقد أنصفني العديد من النقاد العرب والعراقيين، لكن هناك من توجه إلى منجزي السردي بموقف مسبق، وبهذا وضع حاجزاً من الضباب الكثيف أمام رؤيته النقدية (بعضهم يحمل معه مظاهر الإيديولوجيا خلال القراءة)، لا أطلب من الناقد أي توجيه أو إرشاد، وأرفض النصائح والوعظ، إنما أريد كشوفات جديدة على عدة مستويات في قراءة ما أنجزته من إبداع سردي نال محبة الكثير من المثقفين العراقيين، وكذلك أصدقائي من المبدعين العرب.

ليس ثمة كتابة بريئة.. وما الدلالات والاستعارات والكنايات في النص إلا دليل على ثقافة الكاتب

لا يمكن للكاتب التخلص من الرقيب ولو استخدم طلاسم العالم كلها لأنه يوجد حيث توجد الكتابة

الخيال.. ملكة إبداعية



أشرف الملاح

فكرة الخيال فكرة أوسع من تجسيدها، ولكن ما هو الخيال وكيف يمكن فهم فلسفته وهندسته؟ وهل الخيال واحد في ذاكرة الإنسان؟ أم له مستويات مختلفة تختلف من إنسان إلى إنسان ومن مبدع إلى مبدع؟ وهل الخيال يخضع لهندسة تستجيب إلى الفطرة الإبداعية في البداية، ومن ثم تستجيب للثقافة والمعرفة الإنسانية؟

حين خطرت لي فكرة هندسة الخيال، لم أكن أدرك ما يعني الخيال، وكيف يهندس كل مبدع خياله، وهنا استوقفتني الأسئلة التي تضع الخيال في محرق الدراسة البحثية العلمية، التي تخضع الخيال ككائن ميتافيزيقي إلى عملية التجاذب العلمي والبحثي في التحليل والتفكيك والتركيب.

ربما يظن بعضهم، أن هناك تناقضاً بين الخيال والعقل، إلا أن الحقيقة تنافي هذا الظن وتبطله، فلا تناقض بين العقل والخيال، وإنما يعمل الخيال على تنشيط العقل وإثرائه، بل أشارت (روث بايرن) في كتابها (الخيال العقلاني) إلى أن الخيال الإنساني، إنما يقوم على أسس المبادئ الأساسية نفسها، التي يقوم على أساسها التفكير المنطقي العقلاني، وأن التفكير الخيالي والتفكير العقلاني ليسا متعارضين.

لا شك أن الخيال هو الطاقة التي لم تترك إلا بالخيال، لأنها طاقة أكثر اتصالاً بالروح والوهم الإنساني في تجسيد رؤيته، التي تؤوّل العالم من حوله، فكيف يجسدها الشاعر والفنان والروائي، والمفكر والعالم والفيلسوف؟ وهل الخيال السردي يشبه الخيال الشعري ويشبه الخيال الفني؟ وهل تجسيد الخيال باللغة يشبه تجسيد الخيال بالصوت والصورة واللون؟ وهل الخيال مادة قابلة للتشكيل في مدارات المجاز الإنساني؟ أم أن الخيال هو حالة من الوهم التي لا يدركها الكائن، وإنما تنساب من ذاته كما تنساب الصور من أحلامه؟ وهل الحلم حالة من تجسيد الخيال أم تخيل الواقع؟ وهل للخيال أنواع وأشكال وحالات تتصل بالحالة النفسية والانفعالية للكائن الإنسان؟

في البداية لا بد من القول، إن الخيال شأنه شأن كل الحالات الماورائية، التي غالباً لا تستجيب للعقل والمنطق والعلم، في تحليل عناصرها، ولكنها لا تنفصل عن هذه الحالات في استجابتها للتشكيل، فهناك الخيال العلمي والخيال الفلسفي، والخيال الأدبي، وغير ذلك، بل يمكننا القول إن كل ما في الوجود لا يخلو من مرحلة التخييل والخيال، ولا يمكن فهم الظواهر الكونية والظواهر الحياتية، سواء اتصل ذلك بالكائن الإنساني، أم بعلاقة هذا الكائن بالكون والعوالم المختلفة، القريبة أو البعيدة، الظاهرة والمخفية، إلا بالخيال، حتى الواقع الذي نعيشه ويظن الجميع أنه نقيض للخيال، لايمكن فهمه إلا إذا اختبرناه في مختبر الخيال، لأنه في مرحلة من مراحله كان خيالاً، قبل أن يتحول إلى واقع، وإذا ما استقرأنا المكتشفات العلمية والمخترعات، التي توصل إليها الإنسان، وجدنا أنها كانت في مرحلة معينة خيالاً وتصوراً، دون أي رصيد لها في الواقع، ليأتي عليها زمن أصبحت هي ذاتها واقعاً ملموساً.

فللخيال دور حاسم في جميع معطيات حياتنا، سواء الفردية أو الاجتماعية، سواء اتصل ذلك بالأدب أم بالعلم، أم بالفلسفة، أم بالفنون بأشكالها المختلفة البصرية والسمعية، فلكل مجال من مجالات الحياة خياله، وطبيعة هذا الخيال، وهندسة هذا الخيال.

فبالخيال نقرأ الماضي ونتصور الحاضر الكائن كما يمكن أن يكون، ونستشرف المستقبل، ونبني تصوراتنا، واستعاراتنا ومجازاتنا، وحتى نظرياتنا التي لاتزال في مقام الاحتمال. وهناك من عد الخيال جوهر الوجود الإنساني، وعده آخرون الوجود الإنساني ذاته.

وقد بين الدكتور شاكر عبدالحميد، عدة أنواع للخيال، بيّن خلالها اتصال الخيال بكل تفاصيل حياتنا وعلاقتنا بالكون والزمان والمكان، والتحولات الحضارية التي تشكلت عبر الأزمنة والتاريخ، وهذه الأشكال والأنواع تضع الخيال ومفاهيمه في مختبر التصورات الذاتية للعوالم الميتافيزيقية، التي تتصل بالخيال.

فهناك الخيال التشكيلي والخيال التجريدي، والخيال العلمي والخيال الأدبي، والخيال العددي، والخيال التاريخي، والخيال الجغرافي، والخيال الصوفي والأسطوري، والخيال التجاري والخيال الاجتماعي والخيال الثقافي والخيال السياسي، والخيال الانفعالي، والخيال الموسيقي، والخيال الفلسفي وغيرها.

ومن الملاحظ أن هذه التقسيمات للخيال تتصل بالمجال المعرفي أو الفني أو الحياتي، الذي يستخدم فيه الإنسان خياله، إلا أننا، كما نتصور، أن الخيال هو خيال واحد، وإنما هذه التقسيمات إنما تتصل بطبيعة العلاقة بين الإنسان والعالم المحيط به، إلى جانب أن ذلك متعلق بطبيعة التشكيل المعرفي للإنسان ذاته، فالعالم يتخيل في مجال يختلف عن المجال الذي يتخيل فيه الفيلسوف، كما أن الشاعر يتخيل في مجال يختلف عن الروائي، ويختلف عن الفنان التشكيلي، ويختلف عن الموسيقي، إلا أن الجميع ينطلقون من أن الخيال هو تأصيل تجريدي للعالم، وتصور يبين قدرة الإنسان الكامنة على تفسير العالم وتفسير الظواهر، واكتشاف الوجود الذاتي والموضوعي، فالخيال كما يرى النقاد ملكة إبداعية أصيلة، تحول الملكة الإنتاجية والأفكار الجمالية إلى موضوعات محسوسة، بل هو بُعد مهم من أبعاد الروح.

الخيال هو تأصيل تجريدي للعالم وتصور لقدرة الإنسان على تفسير العالم وظواهره



يوسف عبدالعزيز

فلسطين.. والصوت الثقافي العربي

لا أزال أتذكّر ذلك اللقاء الذي ضمّنا في المسرح الثقافي الملكي في عمّان، مع الروائي البيروفي المعروف (ماريّا بارغاس يوسّا)، وذلك في صيف العام (٢٠٠٤). كان يوسّا قد ذهب إلى بغداد بتكليف من صحيفة البايس الثقافية الإسبانية، ليكتب ريبورتاجاً عن العراق في فترة الاحتلال الأمريكي. حين عاد إلى عمّان طلب يوسّا الالتقاء مع المثقفين في الأردن، فكنت واحداً من المدعوّين إلى اللقاء. في البداية ألقى يوسّا كلمته، ثمّ انخرط في حوار مع الحضور.

في ذلك الحوار، وجّه إليه الروائي الفلسطيني (رشاد أبو شاور) السؤال المباغت التالي: ما رأي يوسّا بالصّراع العربي الصهيوني؟ صمت يوسّا لحظة قصيرة وقال: أنا من الذين يؤيّدون الحلول السلمية في حلّ هذا الصراع، ولذلك أنا مع وجود دولتين متجاورتين، تعيشان بسلام: دولة فلسطينية، إلى جانب دولة إسرائيل. ردّ عليه رشاد قائلاً: ولكنّك تعلم أنّ دولة الكيان الصهيوني، هي شكل من أشكال الاستعمار الاستيطاني، فكيف بكاتب مثلك يؤمن بوجودها؟ عند ذلك السؤال ارتبك يوسّا، وحاول أن يبرّر وجهة نظره بحلّ الدولتين، ممّا جعل رشاد يقول له: المبدع هو ضمير الإنسانية الحيّ، وعليه أن يقف باستمرار إلى جانب الحقيقة.

ما قاله يوسّا في ذلك اللقاء كان منسجماً مع موقفه المؤيّد لدولة الكيان الصهيوني، وفي تصوّري أنّ هذا الموقف ساعده على الوصول إلى جائزة نوبل، والحصول عليها في العام (٢٠١٠).

من أجل التّرويج للأكذوبة الصّهيونية، تعمل دولة الكيان الصهيوني جاهدةً على استقطاب الأسماء اللامعة في سماء الأدب العالمي، ليكونوا مثل أبواق مأجورة لها في العالم. ولتحقيق هذه الغاية، فقد أنشؤوا في العام (١٩٦٣) جائزة أدبية أطلقوا عليها اسم: جائزة (أورشليم)، وقد منحوها لعدد من كتّاب العالم (الكبار). فقد نالها إلى جانب الروائي البيروفي ماريا بارغاس يوسّا، كلٌّ من: المفكّر البريطاني برتراند راسل، والشاعر والقاص الأرجنتيني بورخيس، والشاعر المكسيكي أوكتافيو باث، والرّوائي الياباني هاروكي موراكامي، والكاتبة الفرنسية سيمون دي بوفوار، والروائي التشيكي ميلان كونديرا، والروائي الأرجنتيني أرنستو ساباتو، والروائي البريطاني غراهام غرين، والروائي والمسرحي الأمريكي آرثر ميلر، وغيرهم وكان آخر من حصل عليها قبل ثلاثة أعوام الروائي الألباني (إسماعيل كاداريه).

طبعاً هناك واجبات تترتّب على من يأخذ الجائزة، وعلى رأس هذه الواجبات الإشادة بدولة الاحتلال، والتّغنّي بها باعتبارها البقعة الديمقراطية الوحيدة في المنطقة، كما تزعم المعزوفة الصهيونية وتردّده من أكاذيب. بورخيس على سبيل المثال، قام بالتّضامن مع (إسرائيل) من خلال زيارتها في حربي (١٩٦٧، ١٩٧٣) وقد أبدى أشد عبارات التأييد لها أمام أعدائها العرب كما يقول في مذكّراته. الشاعر المكسيكي أوكتافيو باث هو الآخر كان من المعجبين بدولة الكيان الصهيوني، وقد اعتبر أنّ القرن العشرين قرن مظلم، ولا تضيئه سوى تلك الأنوار الجديدة، التي على رأسها نشوء دولة (إسرائيل)، التي تغنّى بها حين تسلم جائزة (أورشليم) في العام (١٩٧٧)، فقال: (النّضال من أجل (إسرائيل) هو نضال من أجل الدّيمقراطية في العالم، وهو ليس شيئاً مثاليّاً بل واقعيّاً وحقيقيّاً تماماً)

من جهة أخرى فهناك ما يسمّى بمعرض (أورشليم) للكتاب الدّولي الذي تقيمه (إسرائيل) كلّ عام، حيث يتم توجيه الدّعوات من خلاله لبعض الأسماء اللامعة في عالم الأدب. الروائي الإيطالي أمبرتو إيكو، كان مدعوّاً إلى هذا المعرض في العام (٢٠١١)، حيث وقّع النسخة العبرية من روايته (مقابر براغ). إيكو أوضح أنّه ضدّ مقاطعة (إسرائيل)، وحين سأله الصحافيون عن رأيه في مأساة الشعب الفلسطيني الرازح تحت الاحتلال قال لهم: أنا لا أتدخّل في السياسة!

لا يفوتنا هنا أن نذكر أنّ الصهاينة استطاعوا أن يفرضوا ما يسمّى بقانون مكافحة معاداة السامية، وذلك في أنظمة وقوانين عدد كبير من الدّول، وجميعنا لايزال يتذكّر محاكمة المفكّر الفرنسي روجيه غارودي، وذلك لأنّه شكّك بما يسمّى بالمحرقة اليهودية التي ارتكبها هتلر.

بالمقابل تطلّ علينا ثلّة من الأسماء اللامعة في سماء الأدب العالمي، ممّن يناصرون القضية الفلسطينية، ويتحمّلون في سبيل ذلك المصاعب والأخطار. من هؤلاء نذكر: الروائي الكولومبي الشّهير غابرييل غارثيا ماركيز، والروائي البرتغالي جوزيه ساراماجو، والروائي النيجيري وول سوينكا، والروائي الفرنسي لوكليزيو، والروائي والشاعر الألماني غونتر غراس، والروائي الإسباني جويتسولو، والرّوائيّة الأمريكية توني موريسون، وآخرين.

لقد وقف هؤلاء مع فلسطين، وفضحوا المحتلّين الصهاينة، كما صمدوا أمام التهديد الصهيوني لهم بالعقاب. في العام (٢٠٠٢)، وكردّ على الاجتياح الصهيوني للمدن الفلسطينية في الضفة الغربية وقطاع غزّة، كتب ماركيز بيانه المندّد بالهمجية الصهيونية، والمدافع عن الروح الفلسطينية المقاومة. في ذلك الوقت بحث ماركيز عمّن يوقّع معه على البيان، ولكنّه لم يجد أحداً، ممّا دعاه إلى أن يقول عبارته المعروفة: (أنا غابرييل ماركيز أوقّع على هذا البيان منفرداً).

بعد كلّ هذا نسأل: أين يقف المثقفون العرب من كلّ ما يحدث على الساحة الثقافية العالمية؟ تُرى، ألا يتطلّب الأمر من المؤسسات الثقافية العربية أن تتواصل مع كتّاب العالم، وتشرح لهم أبعاد القضية الفلسطينية؟ التي لم تعد مسألة جغرافيا بقدر ما أصبحت رمزاً للحريّة والعدالة في الكوكب!

لا شكّ أنّ التبشير بفلسطين، على مستوى الثقافة العالمية، يبدأ أوّلاً وقبل كلّ شيء بمعالجة هذا الغياب الثقافي العربي المطبق في أرجاء العالم. إنّ مثقفي العالم لا يكادون يعرفون شيئاً يُذكر عن الثقافة العربية. هناك مجموعة قليلة وقليلة جداً من الأسماء الأدبية العربية، التي استطاعت الوصول إلى العالمية، مثل الشاعر محمود درويش، والشاعر أدونيس والروائي أمين المعلوف، ولكنها أسماء قليلة كما ذكرنا.

> تعمل سلطة الكيان الصهيوني على استقطاب الأسماء اللامعة في سماء الأدب العالمي

التقاطة فكرية وإنسانية

(ساق البامبو) بنية رمزية تنهض على المفارقة



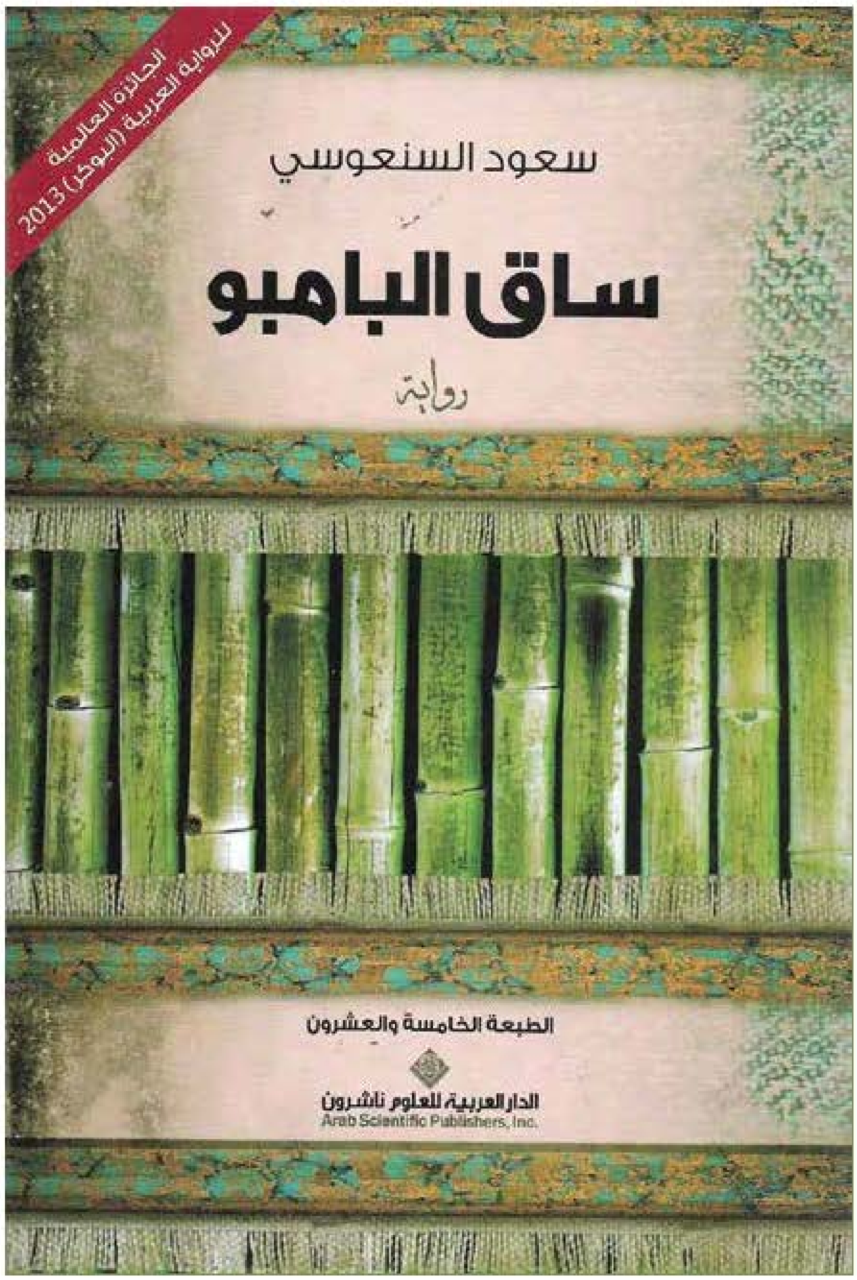
عزت عمر

كان سعود السنعوسي، قد نشر روايته الأولى (سجين المرايا عام ٢٠١٠)، ومجموعة قصصية بعنوان (البونساي والرجل العجوز عام ٢٠١١). ثم فازت رواية (ساق البامبو) بجائزة البوكر العربية في العام (٢٠١٣)، فاشتهر شهرة كبيرة في المشهد الإبداعي العربي، وقد تناول الرواية عدد كبير من الكتّاب ما يعكس أثر هذه الجائزة الكبير في شهرة الفائزين والمرشّحين للفوز بها.

(ساق البامبو) التقاطة فكرية وإنسانية مهمّة، عاينت شريحة من الناس هي موجودة بالفعل في أنحاء العالم، ونعني بها أولئك الذين ولدوا من أمّهات آسيويات، وما تفضي إليه هذه الولادة من مشكلات، ترتبط بالواقع الاجتماعي من جهة وبحياة الشخصية الروائية من جانب آخر.

يقارب الروائي هذه الشرائح بساق البامبو كما يشير العنوان، وهو النبات الذي إن قطع عن جذوره سينمو في مكان آخر، وبالنسبة للبشر وفق توجهات الرواية، دونما ذاكرة أو ربّما ذاكرة حائرة بين ثقافتين مختلفتين، وما يجدر التنويه إليه في هذا الصدد، أن عدداً من الكتّاب تناول هذا الموضوع المهم، وتحضرني هنا رواية (البحريات) للروائية السعودية أميمة الخميس، فضلاً عن قصة الإماراتية رضوى البلوشي (عذق الصندل) في مجموعة (باص القيامة).

بمعنى أن الأمر لم يكن مسكوتاً عنه كما أشار بعض النقّاد، فهو ظاهرة طبيعية في المجتمعات المختلطة كافة، سواء أكانت عربية أم غير عربية، وقد أثيرت مراراً في السينما أيضاً عن أبناء الأوروبيات اللاتي تزوجن أجانب، ومن جانب الكتّاب والمخرجين تمّت معالجتها بطرق شتّى وبخاصة التركيز على الجانب النفسي وتباين الثقافتين، فضلاً عن زاوية الرؤية العاكسة لآلية التفكير ونظامه ما بين الجنسين والمجتمعين وثقافتيهما، ليبقى المولود حائراً بين الانتماء الثقافي



غلاف الرواية





مسلسل ساق البامبو

والهوية، لا سيّما إذا عاش في إحدى الثقافتين دون الأخرى، وبناء على هذه المفارقة نهضت الرواية:

«لو كنت مثل شجرة البامبو، لا انتماء لها، نقتطع جزءاً من ساقها نغرسه، بلا جذور، في أي أرض، لا يلبث الساق طويلاً حتى تنبت له جذور جديدة تنمو من جديد في أرض جديدة بلا ماض بلا ذاكرة».

وفي هذا الصدد نظنّ أن تفعيل النصّ على هذا النحو العاطفي، يمضي بالسارد نحو المبالغة الدرامية، التي قد تكون مقصودة لغايات تقنية، ومن ذلك شدّ انتباه القارئ وجذبه إلى عالم الرواية بمزيد من الحبكات البسيطة والمركبة، ما بين الفلبين بلد الأم وأسرتها، والكويت بلد الأب وأسرته، وبين الثقافتين المختلفتين لغوياً وطبقياً ودينياً بشكل أساسي، فضلاً عما يرتبط بالشخصيات المحورية (عيسى وأمّه) من قضايا نفسية تمت معالجتها بعناية وجهد واضحين، ليعكس حيرة الانتماء لدى الشخصية الساردة (عيسى) كما أسماه الأب، أو (هوزيه) كما تناديه الأم، ولكل من الاسمين بعده الرمزي في الثقافتين، ومن ذلك على سبيل المثال: اسمي Jose هكذا يُكتب. نطقُهُ في الفلبين كما في الإنجليزية هوزيه، وفي العربية يصبح كما في الإسبانية خوسيه، وفي البرتغالية بالحروف ذاتها يكتب ولكنه ينطق جوزيه، أما هنا في الكويت فلا شأن لكل تلك الأسماء باسمي، حيث هو عيسى.

وهذه الحيرة مقصودة من قبل الروائي، فهو يتبنى فكرة الشخصيتين المتوازيتين ويفترض أنه عبّر عن كلٍّ منهما في المكان أو الجانب الذي يخصه، وأن ما سرده (هوزيه) تمت ترجمته عن الفلبينية، وهذا موضوعي بالنسبة لعمل ينهض على بنية المفارقة، والتي بطبيعة الحال تستأثر بالعملية السردية القائمة على الإخبار مع تفعيل بعض الحالات درامياً مثل حياة الأسرة الفلبينية الفقيرة، والمهددة بالتشرّد أو الضياع في مواخير مانيلا، ما أدّى لأن تذهب (جوزفين) للعمل في الكويت كخادمة، ولتبدأ حكايتها مع من سيصبح زوجها والوعد الذي قطعه لها بالاعتراف بابنه ليعود إلى بلده الكويت.

ومن ثمّ حكاية (ساق البامبو) وسبب اختياره لهذا النبات تحديداً دون غيره، فماذا لو كانت نبتة مثمرة كما في قصة غسان كنفاني (أم سعد) تلك المرأة الفائضة بالخصائص الأمومية الساعية إلى إعمار الأرض، ولو بذلك العرق اليابس، الذي قطعته من دالية، لإدراكها أن غرسه في الأرض يعني إثماره بالعذب ولو بعد بضع سنين، وهذا يذكّرني أيضاً بالفيلم السينمائي A Walk in the Clouds الذي نهض بدوره على شتلة العنب المنقذة والانفتاح على الغريب ومن ثمّ القبول به، وبذلك فإننا ذهبنا إلى أن تشبيه شخصية (هوزيه) بساق البامبو فاقد الذاكرة لا يعوّل عليه من ناحية الصدق الفني، وإن كانت الرواية تعكس واقعاً حقيقياً ألا وهو التباين المادي بين المجتمعين.

فالقصدية واضحة إذاً في تفعيل حالة الحيرة ودوامها بالنسبة لشخصية (هوزيه) الذي نشأ في الفلبين وترعرع فيها حالماً

ساق البامبو هو نبات ينمو في أي مكان آخر بعد قطع جذوره

السنعوسي يصور ظاهرة في المجتمعات المختلطة حيث يبقى المولود حائراً بين الانتماء الثقافي والهوية



سعود السنعوسي



في التعرّف إلى أبيه المنقذ الذي تركه مبكراً ولا يعرفه إلاّ من خلال أحاديث جوزفين (والدته) عنه، والذي تشاء المصادفات البحتة في ألاّ يتمكّن من الإيفاء بوعده في استعادة ابنه، بسبب حرب الخليج واحتلال الكويت واعتقاله وغيابه.

تذهب الرواية بعيداً في الواقعية، وبالتالي فإن الخطاب سيتّجه لإدانة سلوكيات الذين تزوجوا خادماتهم الفلبينيات من زاوية أخلاقية، قد لا تعني أحداً من خارج هذه الثقافة المحكومة بجملة من القيم الاستعراضية والمباهاة الكاذبة التي تستحكم بالمجتمع، لتغدو أطروحة السنعوسي أشبه بصيحة في وادٍ عميق، إذ إن التقاليد والأعراف قد تكون أقوى بكثير من القانون إن وجد، بمعنى أن هذه التقاليد تنطوي على عنف وقسوة لا معنى لهما،



السنعوسي يوقع روايته

سوى تلاشي الرحمة المطلوبة إزاء هؤلاء الأبناء الذين لا ذنب لهم سوى أنهم ولدوا لأمّهات من جنسية أخرى، فالخادمة إنسانة وأنه لو تم الاعتراف بها وبأبنائها لكان الأمر رائعاً.

ومن هنا فإننا نرى أن السنعوسي كروائي وشاهد قام بواجبه في رصد هذه الظاهرة السلبية، ونواظم التفكير التي تنتجها أو تواظب على إنتاجها دونما انقطاع.

أما من ناحية أهله في الفلبين وكيفية رؤيتهم للكويتي أو سواه، بأنه مصدر لحل المشكلات المالية الصعبة، على اعتبار أن المال هو السبيل الوحيد للحياة، وأن هذا المال موجود هناك في الخليج، في الوقت الذي سيعزز فيه بعض أبناء المنطقة هذه النظرة، والحساب بالجملة خطأ بين هنا وهناك من هذه الزاوية، فيما إذا اعتمدنا مفهوم النبتة المثمرة المتجاوزة لساق البامبو بالتأكيد، على الأقل من ناحية التفاعل بين الثقافتين وليس الصراع، فالفلبين بلاد كبيرة وأهلها ليسوا مجرّد خدم، وهذه الشريحة من العمالة ليست مقصورة على الفلبينيين، وإنما من الجنسيات كافة بما فيها العربية، وفي العموم المجتمعات لا تتصارع وإنما تتنافس في عملية التقدّم وليس التخلّف والعنصرية وما شابه ذلك، الأمر الذي دفع بالشاب عيسى الباحث عن جذوره في الكويت إلى العودة نهائياً إلى الفلبين والزواج بابنة خالته، وبهذا الكشف المؤثّر والحزين تنتهي الرواية ويبقى ذات السؤال مطروحاً أمام الضمير الإنساني.

يظهر المؤلف في أحداث روايته أن التقاليد والأعراف قد تكون أقوى بكثير من القانون إن وجد

عمد الروائي إلى تفعيل البعد العاطفي والمبالغة الدرامية لغاية تقنية تسعى إلى شدّ انتباه القارئ لعمق القضية

أعاد للخط العربي مكانته وألقه

عميد الخط العربي

هاشم محمد البغدادي





جمال عقل

يعتبر عميد الخط العربي علامة بارزة في تاريخه الممتد عبر سنين طويلة، حيث انتشر صيته عبر العالمين العربي والإسلامي، إضافة إلى بلده العراق، كونه من أهم المؤثرين في الحفاظ على الخط العربي وجمالياته ونشره عبر إبداع امتد لعقود، كانت له خصوصيته في تشكيل الحرف العربي عبر تشكيلات ارتبطت بأصابعه، التي تبدع ليكون مدرسة مهمة في الخط العربي.
وهي المدرسة (البغدادية) التي كان له الفضل الكبير في إعادتها إلى أصولها مُحققاً بذلك إنجازاً لم يسبق له مثيل، والتي امتد تأثيرها إلى عموم الوطن العربي والإسلامي، حيث تعد امتداداً لابن البواب وياقوت المستعصمي، وصولاً إلى ابن مقلة، الذي يعد أول من أخضع الحروف إلى تناسبات جمالية متناسقة.











من لوحات البغدادي

ولد الخطاط الكبير هاشم البغدادي في عام (١٩١٧) في خان لاوند أحد أحياء بغداد القديمة وهو حي الرصافة، وانتسب مبكراً إلى المدرسة الأحمدية التي كان صاحبها الملا عارف الشيخلي، ثم مدرسة الملا علي الفضلي الذي كان له الفضل الكبير في تطور إمكانيات هاشم ونبوغه في مجال الخط، ما مكنه من الحصول على إجازة الملا علي في الخط عام (١٩٤٣)، وبعد عام أجازه الخطاطان المصريان المعروفان سيد إبراهيم ومحمد حسني، أمّا الخطاط التركي الشهير حامد الآمدي فقد أجازه لمرتين عامي (١٩٥٠–١٩٥٢) كما أنه حاز دبلوم الامتياز في الخط من مدرسة تحسين الخطوط في القاهرة.

خلال عامي (١٩٤٥ و١٩٤٩) قام البغدادي بزيارة دمشق، والتقى الخطاط محمد بدوي الديراني حيث تركت تلك الزيارة أثراً كبيراً في نفسه ومسيرته الفنية واحتراماً للمدرسة الشامية في فن الخط العربي، واتضح وفاؤه للأستاذ محمد بدوي المتوفى سنة (١٩٦٧)، من خلال كتابة خطوط ضريحه.

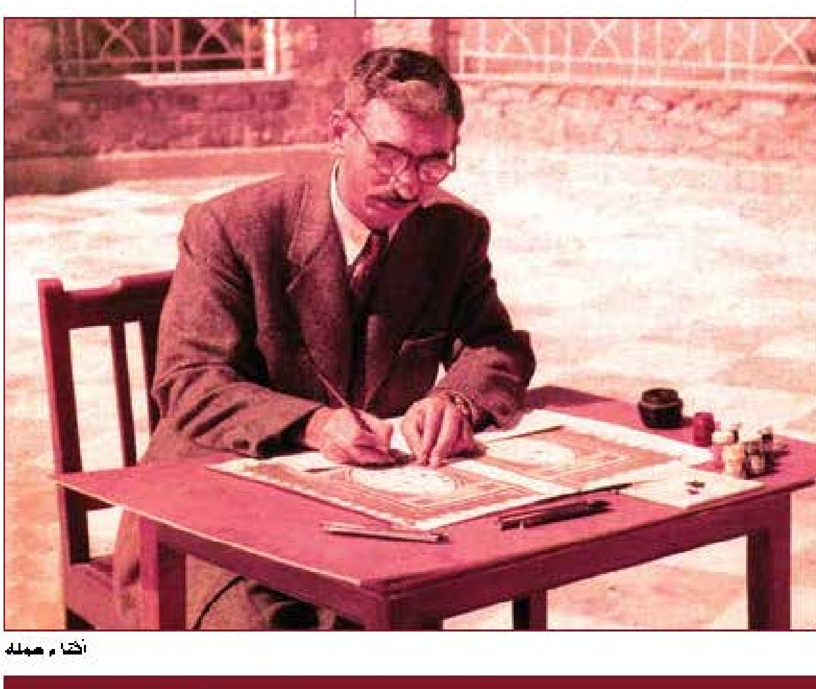
تم تتويجه عميداً للخط العربي في بغداد، واعتبر خطاط العراق الأول، ومن إنجازاته الفريدة في مجال الخط إصداره لكراسة الخط العربي لعام (١٩٦١)، وإشرافه المباشر على طباعة القرآن الكريم في ألمانيا.

فقد تخرج على يديه الكثير من الطلبة البارزين والمهمين في الخط العربي، ومنهم الخطاط الشاعر وليد الأعظمي، والخطاط صادق الدوري، والخطاط عبدالغني العاني، والخطاط طه البستاني، والخطاط جمال الكباسي.

وفي عام (١٩٦١م) أصدر كراسة حول قواعد الخط العربي، والتي مازالت تدرس في كثير من معاهد الخط، وأبدع في ترسيخ قواعدها عبر كتاباته، وكتبه التي أصدرها لتكون منارة للباحثين والمتشوقين لتعلم قواعد الخط العربي. فقد كانت قدرته بارزة في أصول الحرف وتناسق شكله ومقاييسه، حيث استطاع وبيراعة كتابة الحرف ورسمه بأشكاله وتراكيبه وأن يبرز من خلالها اقتداراً وتمكناً لافتين، وأن تمثل وجوده وكينونته في مسار الخط العربي وتاريخه، فقد كان شغوفاً منذ صغره في الخط العربي، إلى درجة أنه امتلك ذكاء وحنكة في الإصرار على تعلمه من خلال صبره وتفانيه.

لقد كان البغدادي علماً من أعلام المدرسة البغدادية وصاحب المنهج الذي أعاد إليها ما عرفت به من خصائص وأساليب غاية في الروعة والجمال والرقي، فبراعته كانت

يعتبر من أهم المؤثرين في الحفاظ على الخط العربي عبر المدرسة البغدادية



أثناء عمله

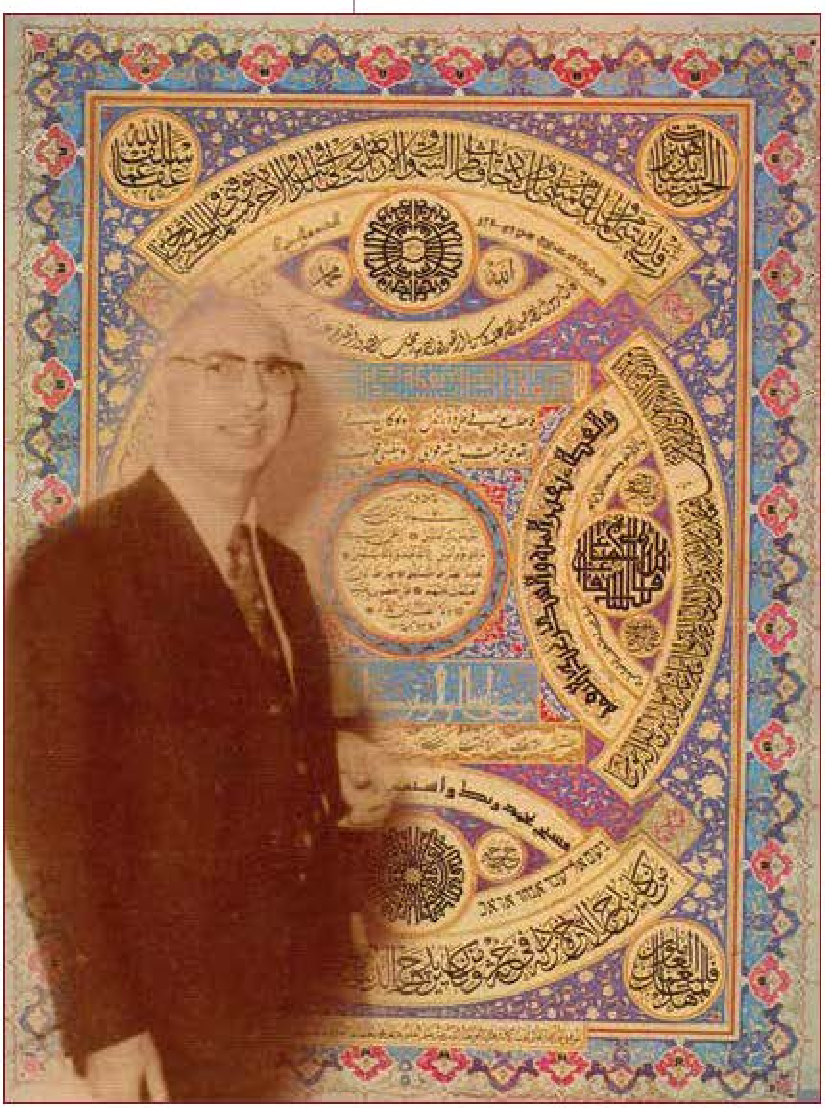


في التزامه بالقاعدة البغدادية وإتقانه لها، وهي التي احتفظت بأصولها قروناً عديدة من خلال قدرتها على الصمود في مواجهة كل المحاولات التي تعرض لها الفن العربي، لذلك اندفع هاشم بكل قوته للعمل على إعادة المدرسة البغدادية لهذا الفن الرفيع، واستطاع أن يقدم عطاء كبيراً بهذا الاتجاه، من خلال مثابرته وصبره وآثاره الفنية الممتدة في الوطن العربي.

التقى البغدادي في إسطنبول إمام الخطاطين آنذاك الأستاذ حامد الآمدي، فقدره الأخير واستحسن خطه وقال إعجاباً به قولته المشهورة (نشأ الخط في بغداد وانتهى فيها)، ويقصد من ذلك أن الخط العربي بدأ حياته المجيدة بظهور عملاق الخط العربي علي بن هلال المعروف بابن البواب وانتهى بظهور هاشم البغدادي، وهذا يعتبر وساماً ومكرمة تضاف إلى المآثر الحميدة التي تكرم بها عمالقة الخط لهذا الفنان، وقد أجازه حامد الآمدي بإجازة هذا نصها: (بسم الله الرحمن الرحيم ولدي هاشم محمد البغدادي الخطاط، شاهدت فيك الصدق والإخلاص والمحبة لهذا الفن، الذي لم يندثر مادام الإسلام باقية، وأعهد فيك أن تكون من أخيارهم وأول الخطاطين في العالم الإسلامي، فلك أهدي أزكى التحيات لما أنت عليه من تقدم دائم).

كتب في الأستانة سنة (١٣٧١) هـ التوقيع موسى عزمي، المعروف بحامد، ولعل أهم ما ميز خطوط البغدادي المهمة، هو التأكيد على قولبة الحروف، أي إمكانية إعادة كتابة نفس الحرف لعدة مرات بصورة متطابقة تماماً، وهذه ميزة إذا توفرت لدى الخطاط فإنها تدعوه إلى الفخر والزهو، فلا يمتلكها الكثير من الخطاطين إلا من خلال التمرين المتواصل. وقد أجاد وأتقن من خلال محاولته للوصول إلى كمال الحرف في انتصابه وانكبابه وتدويره واستلقائه وتقويره وامتداده وتناسقه وتناسبه، وهذه الصفات تعتبر من أساسيات إجادة الخط العربي لأهميتها في إظهار جمالية الحرف ومكانته، كما أشار بذلك التوحيدي في شروط حسن الخط وجماله وحيويته، حيث كان جل اهتمامه ينحصر في

أصدر كراسة الخط العربي عام (١٩٦١) وأشرف على طباعة القرآن الكريم في ألمانيا



صاحب منهج المدرسة البغدادية

اعادة رسم هيكلية الحرف وفق صورة يمكن أن نعبر عنها بأنها تمتاز بكثير من العذوبة والطراوة والسلاسة والإبداع، وتتضح هذه الخواص عند مقارنتنا لخطوطه بخطوط الذين عاصروه أو سبقوه.

فالعناية ببناء الحرف كانت الأولوية لديه على العناية بصناعة اللوحة الخطية، والكتابة الخطية لها شروط ومقومات وخصائص، وامتلك البغدادي كل هذه الخصائص، التي يستند إليها جمال الحرف العربي ليؤكد أستاذيته في كتابة الخط، ويؤكد الطريقة التقليدية الأكاديمية التي استند إليها في رسم الخطوط وإجادتها، ومن ثم إتقانها وإبعاد كل ما يؤذي عين المتلقي لهذا الفن، من خلال نبذ كل ما من شأنه أن يؤثر في جمالية الخط وأصول كتابته.

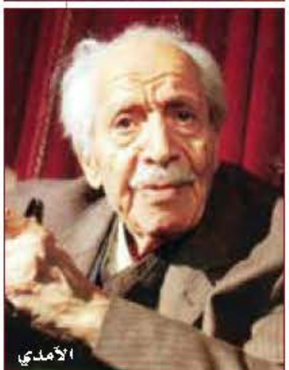
إن قدرته الفنية لا تتمثل في استخدام التقنيات الفنية السائدة، أو محاكاة الحروف وفق الطرق التي ألفها الخطاطون وتعارفوا على رسم نقاطها، وإنما تمثلت في قدرته ومهارته في تكوين الموضوعات الجديدة وتركيب الجمل واستخدام الحروف، ذات الأشكال الهندسية المتناسقة استخداماً فنياً مميزاً، حيث ترك آثاراً فنية كثيرة، وله أعمال خطية رائعة في العديد من المساجد في بغداد.

وقد تأثر الخطاط هاشم بالخطاطين الأتراك، وهو الوحيد الذي استطاع أن يمزج بين المدرسة البغدادية والتركية، في إطار من الخصوصية اللافتة، ويعتبر هو الخطاط الوحيد الذي كان ملماً بكتابة كل أنواع الخطوط العربية، حيث اهتم البغدادي بالخطوط الأساسية كالرقعة والنسخ والديواني، والثلث، والجلي ديواني، والفارسي وأتقنها جميعها. وتتلمذ معظم الخطاطين على خطوط هاشم البغدادي، التي خطها في كراسته الشهيرة لقواعد الخط العربي، واشتملت على العديد من قواعد الخط ولمختلف أنواع الخطوط العربية، ليكونوا امتداداً لمدرسته الفنية المميزة، والحافظة لأصول وقواعد الخط العربي الأصيل، من دون شوائب دخيلة لتحفظ للحرف العربي مكانته وعلوه، من خلال تفانيه وعمله الدؤوب وغيرته على الحرف العربي.

في شهر ربيع الأول / نيسان / (١٩٧٣م)، توفي هاشم البغدادي، تاركاً خلفه إرثاً مهماً من اللوحات الفنية المميزة والمهمة، والتي عملت على تسويق الخط العربي وتبيان جمالياته، وأهميته في التاريخ الفني العربي والإسلامي وحتى العالمي.


سيد إبراهيم مصري

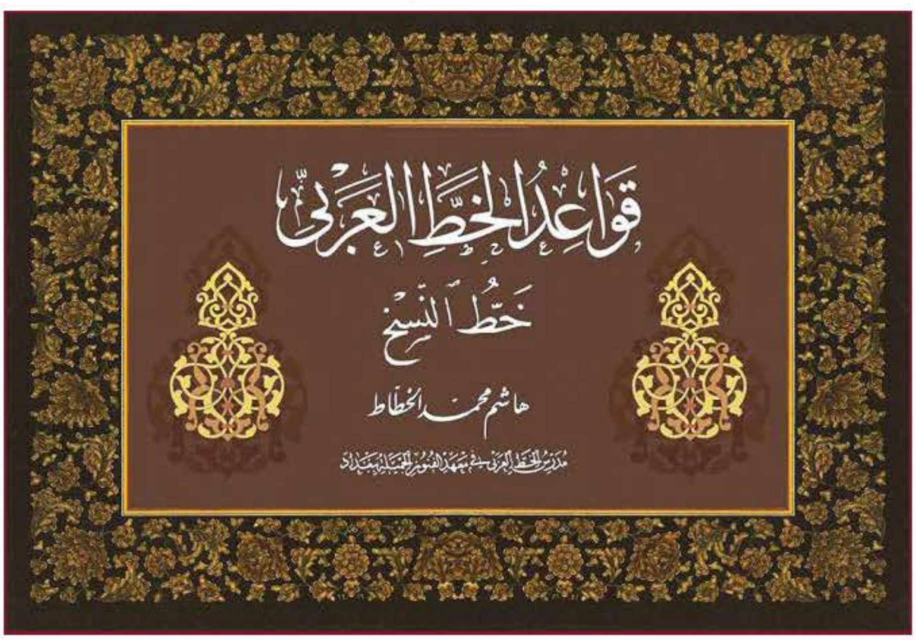

محمد بدوي الديراني


الآمدي


محمد حسني

التقى في إسطنبول بإمام الخطاطين حامد الآمدي الذي عدّه عملاق الخط العربي وأجازه وكرمه

نجح في المزج بين المدرستين البغدادية والتركية من دون الخلط بين خصوصيتهما اللافتة



ترؤحن سوداني منغوم بمقامات وتراتيل

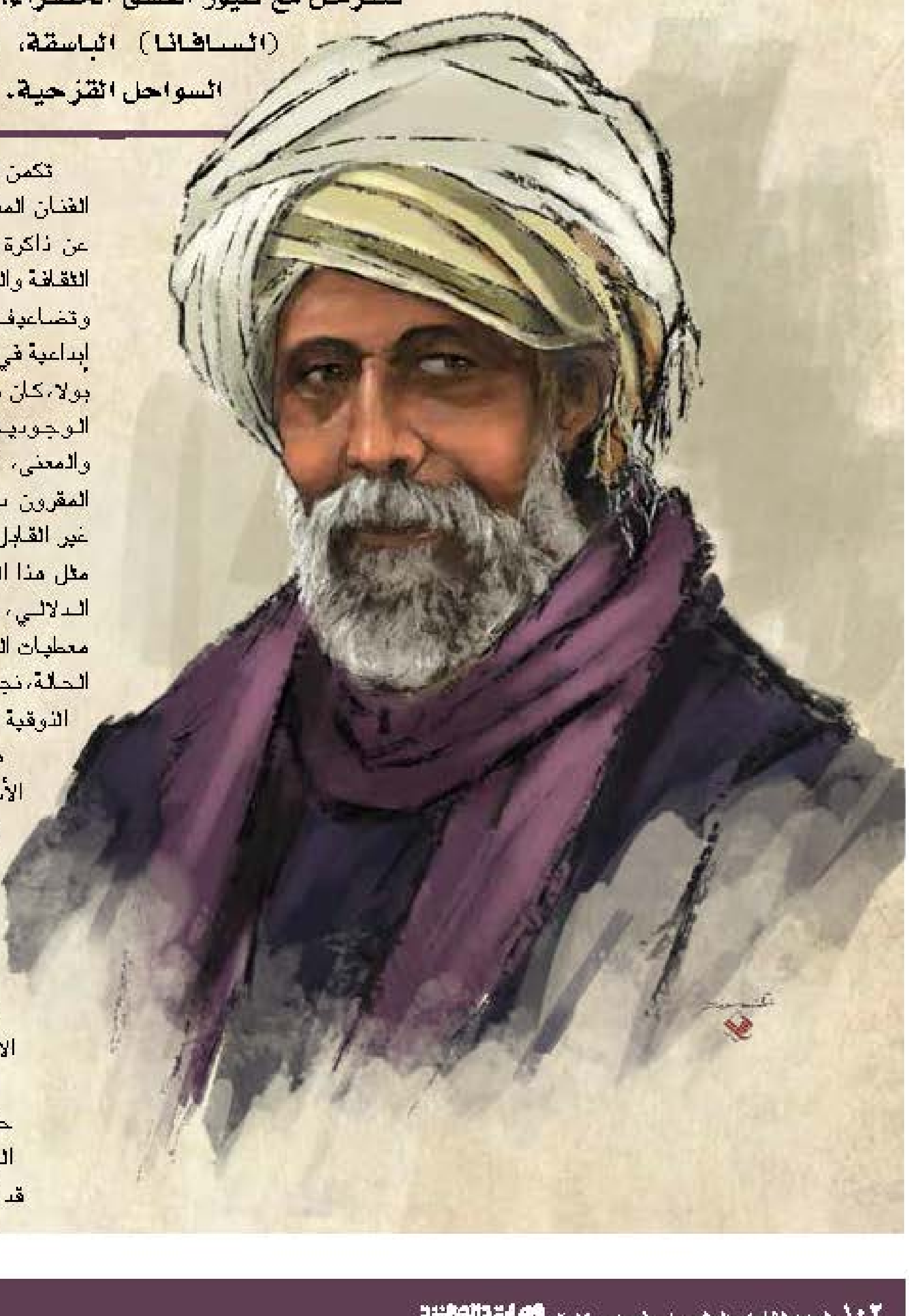
عبدالله بولا

مثقف لا يقبل البدائل الرمادية



د. عمر عبدالعزيز

مع طيف الراحل عبدالله بولا، نُلامس الترؤحن السوداني المنغوم بمقامات الترانيم الصادحة، والوجدانيات الحماسية، والغنائيات المرفرفة بأجنحة المعاني، فنترحّل مع طيور الغسق الخضراء، ونباتات (السافانا) الباسقة، وشموس السواحل القزحية.



تكمن الأهمية البالغة للكتابة عن الراحل الفنان المفكر عبدالله بولا، في كونه صادراً عن ذاكرة معرفية مهجوسة بتشعبات سؤال الثقافة والمعرفة، وهو سؤال يحمل في طياته وتضاعيف معانيه أبعاداً دلالية وأخرى إبداعية في ذات الوقت، فالراحل الكبير عبدالله بولا، كان من المترنحين في تضاعيف الأسئلة الوجودية القلقة، ذات الصلة بالهاجس والمعنى، كما بالبرهان والتفكير السوي، المقرون دوماً بالمثقف العضوي الانتمائي، غير القابل بالبدائل الرمادية.. وعندما يكون مثل هذا السؤال مشفوعاً بحالة من التنامي الدلالي، مع تلك المعاني المنبجسة من معطيات المقام ومآلات الحال، فإننا في هذه الحالة، نجد أنفسنا في قلب المعادلة المعرفية الذوقية ذات المناحي والأبعاد المُركّبة.

موسيقا الوجود كانت الرافعة الأساسية، التي طبعت بولا بمزاج منفلت من إكراهات الزمان، وحضور سابق على تصاريف الأيام، فقد كان تشكيلياً مموسقاً بالسماع، وقارئاً مُسيجاً بالتداعيات الماورائية الحرة، ومنافحاً سجالياً عن القناعة حد الاحتياط.

من سوء حظي أنني عرفته في حفل تكريمي بالنادي الثقافي العربي بالشارقة، وكان المرض قد نال منه، ومن ومضات ذاكرته

المترعة بالحنين والأنين، سمعت منه نصوصاً شعبية سودانية متصوِّفنة بأريحية اللغة الوامضة بالإشراق.

كانت زوجته النبيلة الدكتورة نجاة أحمد علي، حاضرة بكل سخاء الوفاء والانتماء، وكانت دالتي وغيري في استجلاء عوالم بولا، الذي اعتقل المرض بيانه الضافي ولغته الرفيعة.

وقبل تلك الليلة الشعشعانية، كنت قد قرأت له سلسلة حوارات معه وله، وكان انطباعي المباشر منذ الأسطر الأولى لجدل الفكر النابع من ثنائية إجرائية، أولاها حوارات مع الدكتور عبدالله بولا، والثانية حوارات له مع آخرين، وفي كلتا الحالتين توقفتُ مع عوالم بولا المعرفية الفكرية والفنية، بقدر عوالمه التشبيكية ذات العلاقة بالثقافة العالمة، حيث تموْضع السودان في قلب المعادلة، استناداً إلى كامل الحوارات المتصلة رأسياً بالخصوصية السودانية ذات الأبعاد الثقافية المتعددة.

كان في صفحات ذلك المخطوط سلسلة من القضايا الجوهرية، التي بقدر سودانويتها تتّصل عميقاً بالثنائية الإشكالية المفتعلة بين البُعدين العروبي والأفريكاني في ثقافة أهل السودان، ضمن أفق يتّسع لتعددية المعاني النابعة من البعدين التصنيفيين المباشرين.. ويتضح موقف بولا في مناقشته الضافية لمدرسة (الغابة والصحراء)، وإشاراته الرائية لنقصان هذا التصنيف، الذي اجترحه الدكتور عبدالله علي إبراهيم من منطلق لا يخلو من مصوغ عام، فثنائية الغابة والصحراء بقدر حضورها المؤكد، تنفتح سياقاً على تعددية نافلة.

وبهذه المناسبة: أود الإشارة إلى أن مفهوم الغابة والصحراء مقاربة توصيفية تصنيفية للثقافة السودانية، بوصفها ذات بعدين عربي وأفريكاني، وقد انخطف الكثيرون بهذا التصنيف واعتبروه كشفاً مبيناً، وجواباً ناجزاً لماهية الثقافة السودانية، وصولاً إلى الهوية ذاتها، غير أن بولا لا يعتبر هذه الثنائية سوى توصيف تبسيطي لحقيقة أشمل وأكثر تعقيداً، وبهذا المعنى تتخطّى رؤية بولا هذه الثنائية، استناداً إلى استقراء أفقي لتعددية الأنواع الفنية والثقافية السودانية، في أبعادها الفكرية والموسيقية والتشكيلية، رائياً في ذات الوقت لحالة الاشتباك العسير بين السياسي والثقافي من جهة، كما بين السياسي والفني من جهة أخرى.

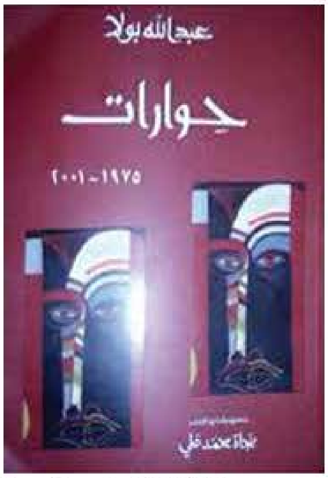


في الحالة الأولى: اعتبر مدرسة الغابة والصحراء ومضة إشارة لم تستكمل معناها، وفي الحالة الثانية رأى في (مدرسة الواحد) التي ساهم في تشييد مقترحها الفنان الراحل الدكتور أحمد عبدالعال.. اعتبرها مجرد توظيف مخاتل للمقولة الفنية، وحالة من التماهي مع مشروع الدين السياسي، الذي كان ومازال حاضراً في السودان، وقد أعمل بولا مشرطه التشريحي النقدي ضد (مدرسة الواحد) الحروفية التشكيلية، مستبعداً كل نزعة تبريرية، وناظراً لمجافاة هذه المدرسة لمعنى السودان المتعدد المتنوع بطبيعته، وكأنها.. أي (مدرسة الواحد) تتخلّى عن الطبيعة النوعية للسودان الثقافي الفني.

في كلتا المحطتين، أعتقد أن ما ذهب إليه بولا، يستحق وقفة متجددة ومطولة، استيهاماً مني بأن مدرسة الغابة والصحراء، قدمت مقترحاً ثقافياً توصيفياً حدد معلماً أساسياً للثقافة السودانية، النابعة من رافعتي العروبة الثقافية والأفريكانية الثقافية، وهذا التوصيف لا يتعارض جوهراً مع التعددية الأفقية السياقية، التي تتسع لتضاريس البعدين العروبي والأفريكاني، بل إنه يصل بينهما في بعض المناطق حد التماهي الإيجابي، ومن هنا يمكن القول إن مصطلح «الخلاسية الثقافية» الذي قال به صاحب مدرسة الغابة والصحراء، ينطوي على مقاربة لمَّاحة تستعير من الخلاسية البشرية البيولوجية قيمة تعتلي بمقام الناسوت المتفاعل تاريخياً جبراً لا خياراً، ولقد فاض السودان الجغرافي التاريخي بهذه القابلية العبقرية، ليكون النموذج الأقصى في التواشجات الثقافية الأفقية القادمة من شماله وجنوبه



أجواء إفريقية



من مؤلفات الراحل عبدالله بولا

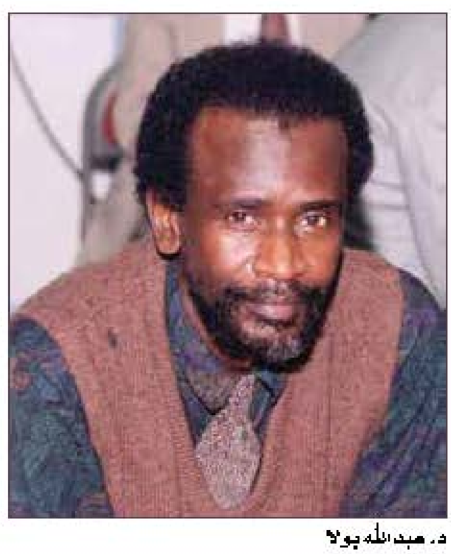
تشبع بسؤال الثقافة والمعرفة والاستفسار الوجودي القلق بالهاجس والمعنى

عوامله الفكرية والتشكيلية ذات علاقة بالثقافة العالمية وبخصوصية سودانية

وشرقه وغربه، مع كامل الامتدادات الواسعة في الجغرافيا الثقافية العربية والأفريكانية، وكذا الحضور الضمني للثقافات الإنسانية الزاحفة بقوة دفعها الخاص، لتكون أيضاً وضمناً، شاهداً من شواهد السودان الثقافي.

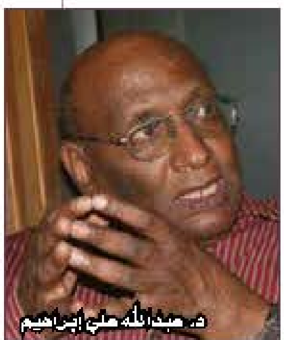
هنا يمكننا التوقف أيضاً مع (مدرسة الخرطوم) الفنية، وهي تلك المدرسة (الإسكولانية) الثقافية التي تلت الاستقلال الوطني في السودان، وقد توقف الدكتور عبدالله بولا مديداً أمام تلك المدرسة من خلال مقاربتين ناقدتين.. الأولى تتعلق بكونها استدعاءً ضمنياً للكولونيالية الثقافية الجديدة، وهو ما يمكن تسميته بالمركزية الإنجلوسكسونية المخطوفة بثقافة المستعمر، وسيكولوجيا القبول الدوني لتلك الثقافة، بل التبني لمشروع (نيوكولونيالي) يتدثر بأردية وطنية زائفة، والثانية تتعلق بالزعيق والنعيق المقرون بالمشروع الوطني الجديد، الذي لا يحمل من الوطنية إلا اسمها، ومن المشروع الوطني إلا رسمه الظاهر كما يذهب بولا.

وبهذا المعنى وضع بولا مدرسة الخرطوم في قلب الاستبعاد الإجرائي الصارم من المشروع الثقافي الوطني السوداني، وهو أمر يستحق أيضاً وقفة مراجعة، ذلك أن الإنتلجنسيا السودانية التي نمت وترعرعت في كنف الثقافة الإنجلوسكسونية، ما كان لها، ولم يكن بمقدورها الانخلاع من ثقافتها المحلية الخاصة، ومن المؤكد افتراضاً أن هذا النمط من الإنتلجنسيا المحلية، قد تنخطف مع الثقافة الوافدة من موقع التداني السلبي حد التماهي، وقد تستفيد من مفردات الثقافة الجديدة، بما يثري ثقافتها الخاصة، وهذه السمة الأخيرة تكاد تشمل كل من ينتمي للثقافة العالمية، فيما السمة الأولى تحدد ماهية المشتغلين في حقل المعرفة والثقافة، ممّن لا حظ لهم فيه أصلاً، وهؤلاء أشبه ما يكونون بالطحالب العالقة فوق سطح المياه النقية.. يعكرون صفوها ويترعونها بالروائح غير الزكية.

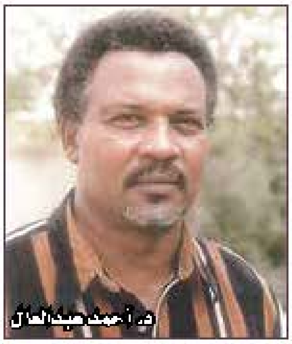


د. عبدالله بولا

من المعروف أن الدكتور عبدالله بولا، نما وترعرع في بيئة متعددة الأنساق الإثنية والثقافية، وشاهت نواميس أيامه ودهور لياليه أن يكون له في كل معسكر فني ومعرفي قدم، وهكذا فاض بعطاواته التشكيلية والموسيقية والفكرية، وصولاً إلى الانتماء العضوي لثقافة المكان والزمان، بالمعاني الإنثروبولوجية الشاملة. ومن هنا جاءت سلسلة حواراته مع آخرين، وكانت إبحاراته في سؤالي التشكيل والموسيقا حاضرة في تضاعيف الكلام، ما يصعب استرجاعه في هذه العجالة، فحديثه حول المقترحات الفنية الحداثية، تستحق بذاتها وقفة مطولة، وحديثه عن طبيعة السلم الخماسي الموسيقي الممهور بالتقطير الشجي يستحق مزيداً من الاستقراء، ووقفاته مع كبار فناني الجيل التالي لمدرسة (الحقيبة) أمثال محمد وردي ومحمد الأمين، يزحف بالقارئ صوب أقاليم معرفية فنية متنوعة، حد التجوال في عوالم السودان الموسيقي الكبير، واسترجاعاته الوامضة لكوكبة من الأسماء والقامات الفلسفية الثقافية تجعل استرجاع بولا بمثابة (مفتاح صول) الموسيقي لمعرفة تمائم السودان الثقافي المقرون بالثقافة الإنسانية بعامة، وخاصة ثقافة الأحلام الألفية الجميلة، التي تكسّرت تحت وقع الحراب الناتئة لفيالق الخراب والتخريب.



د. عبدالله علي إبراهيم



د. أحمد عبدالعال

وبهذه المناسبة: أود الإشارة إلى الدور المركزي لرفيقة درب الفنان المفكر، الدكتورة نجاة علي، فقد عرفتها قبل سنين من خلال الواقع الافتراضي، عبر المشروع الثقافي النخبوي في موقع (لسودان للجميع) الذي يحمل اسم مؤسسه الدكتور عبدالله بولا، ويرتقي بالعناية الدؤوبة والحميمة لرفيقة دربه الدكتورة نجاة علي، والتي تواصل بذات الزخم الحميم احتضان رسالة بولا الفكرية والثقافية، لتباشر قبل أيام إعادة تقديم بولا من خلال مؤسسة (أجندة) السودانية اللندنية، كاشفةً معنى الواحدية في الثنائية، ومعنى (الجمع في عين الفرق)، في تأكيد آخر على التروّحن السوداني المنغوم بمقامات الترانيم الصادحة، والوجدانيات الخماسية، والغنائيات المرفرفة بأجنحة المعاني، حتى نتابع طيف الراحل مع طيور الغسق الخضراء، ونباتات (السافانا) الباسقة، وشموس السواحل القزحية.

تناول قضايا جوهرية برغم سودانويتها إلا أنها تتصل عميقاً بالثنائية المفتعلة بين البعدين العربي والأفريكاني

نما وترعرع في بيئة متعددة الأنساق الإثنية والثقافية وظل منتمياً لثقافة المكان



نجوى المغربي

ماهيات التشكيل الأولى

وقف (ماتيس) قبل أن يشيخ ضمير الرسامين ويتيبس معلناً أن لا إشكالية في الفن الفطري على الإطلاق، غير أنه نص واضح حل مشكلة الأمية التشكيلية والتحم مع وجع الإنسان وترنيمة حياته، رفض قطعياً أن تتحمل اللوحة العديد من المعاني والكثير من الرمز الموازي، فبينما كانت أيقونات الطبيعة مجردة على اللوحة إلا من اليد الأولى، كان تراكم الأصباغ على السطح بحجة الكمال في الرسم، (كافكا) القديم القابع في ظلمة كهف تكعيبيته لا يسبقه شيء سوى ضجة فكرته وردة فعل المكون المجتمعي، حين يحدق الفنان فكرته فهي نبتة وحشرة ووجهة اعتلت عربة التقنية التشكيلية، الحد الأدنى من اللون والبعد والضوء، قد يقابله الكثير من تسطيح الفكرة أو حشوها، وهو ما يجلب دهشة المتلقي، ولكن ليس للأبد، فكاندينسكي وموندريان وفقا بين شيئية الجمال والهندسة، وهو ما رآه (براك) ميكانيكا حضارة وعصفاً بالبدائية، فأعمدة وخطوط أفقية هي كل ما يشكل الحقيقة، تلك صراحة الشيئية عند (لوليوفان) فسحابته السماوية داكنة ولا تقف على أرض صلبة، ولا يربطهما لون قدر ما تعقدهما فكرة وأسس وعلم يؤطر لنظرية الجمال، ففي أوساط (بلورو) لا تراه في عجائن لوحاته، فقط فضاء وزمن ولتسقط عليه ما شئت من ضوء، حسب استقلالك وخفتك إلى الأعلى، فكل التراكيب إذاً إلى نظام معقد أطلقه (ستلي ورثكو) فلا انفعال في المسطح المشكل ولا تزيين، بل كل الخطوط إلى قوانين ولا استدامة، وداعاً وبشدة للفطرة والبدائية.

أما مجرات (ماليفتش) فلا تسطح الأمور، بل (سوسوبر) تشكيلية تقترب من التجريد باهتمام الرمز، وهنا لا يسمح لشيئية واحدة في الظهور، بل الاستطالة حتى بلوغ النقاء الجمالي، يأتي ذلك من خلال عناصر تصوير متماسة على المسطح الجامد التشكيلي، مع الأخذ في الاعتبار اختلاف المفردات، بينما يأتي معمار (ماسون) الفضائي على القماشة المليئة بالحقائق الجوهرية ومساحات تفريغ الانفعالات الكاشفة، لما داخل النفس ككون أصغر يراه بخطه أكبر على السطح المرسوم، فالواقع ليس مشروطاً بما تراه برغم وجود كل محتوياته، لا بد من تفريغ الفن من ماديته حتى تراهما (الواقع – اللوحة) فها هي محاكاة ليجيه بعقل الشيئية وتشكيلية الخط واللون.

إن النتائج الفكرية لخط الصنعة التشكيلية والفن الفطري الأول، لا تتعدى كون الشجرة العملاقة التي أنتجتها بذرة، علاوة على تعقيدات الحياة والشكل الذي أصبحت عليه الفنون بعد غزوات المعارف العلمية والرياضية لها. حين أراد التشكيلي أن يحس خربشاته وتمرد على هدايا الطبيعة، وشعر بأن في تحرره منها نمواً لطوله ووزنه، هرع إلى جدران المعابد وممرات القصور، فرشق المجسمات بألوان فرشاة عريضة غير مقننة الإحساس في بدايتها، ثم ما لبث أن انخرط بجسده ونفسه داخل العملية الفنية، ليصبح جزءاً من تجربته، وهذا (جاكسون) يقزم الألوان ويزهرها في تجربة أكثر اتساعاً وأعظم تشكيلاً، يثبت بها أن للفطرة ظاهراً وباطناً، وهو ما تفرد به (بلوك) في تشكيله، وإضافة فوق الفطري كخط تكميلي محمل بممرات القرون، فرسم الطبيعة وسكون الحجر والغرف المغلقة، ولم يتكلف (مونيه ورينوار) سوى علاقة مباشرة بالأرض عكس ما فعل (سيلر) حين أهدف الأمر قبل أن تتحرك الفرشاة فسال اللون رمزاً، ليأتي (بيكاسو) ويضع حداً بين الإحساس والتعبير والهدف، ثم تقسم الفكرة في (كاندينسكي وموندريان) أنها بنت أولها ووليدة أمها الفطرية، مهما أرجحتها الحدود وقهرتها التعبيرية، فنرى الظل والنور واللون، وقماشة تخترق السجن والحصاد، وتراتيل المقدسات والبؤس وصوت عربات القطار، مطبوعاً على الأوجه المرتجة، بفعل الصوت كما نرى القماشة، وقد حوت الوفاء في وفاة (بياتريس)، لا تأرجح بل وحدة وانسجام من برعوا في تأليفه وتزويجه على مسطح واحد وقرون من السنين، فكل اللوحات قضايا، مهما ارتدت من عوالم ودروب.

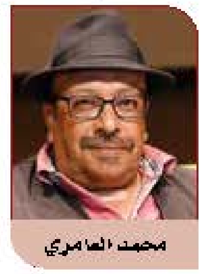
إن مأزق القماشة الأكبر الآن، هو شدة ضغط ما تتحمله من محاكاة لنقل التفاصيل، حتى إن اللوحة تقترب من أن تكون كتاباً، فحين تتمكن من تجميع السطح والجوانب في الرمز، تفلت منك الحقيقة البصرية ويكون عليك اللحاق بالملموس والظاهر، أكثر من الحس الفني والتشكيل، هذا إذا أفلت من خدعة التكعيبية وانتصرت ولو بفارق ضئيل على المجردات الهندسية ونقاط «الزووم»، والأبعاد الأكثر من خماسية ومظلات الأرقام، وهي إثارة الحواس بالتفاصيل الصغيرة الملونة المهندسة، هكذا شكل (ريد وفنجر) بلا أي خلل في الشكل، وحين نأتي إلى لا مضمون في اللوحة معرض هو الآخر للحذف، لأن قضية أخرى طغت عليه فلا بد أن نذكر (تيرنر) الذي وعى فيزياء اللون، ما جعل قماشته تحلل اللون قبل أن تستقبله من الفرشاة، عبقرية تسجيل اللحظات سبقت (سيزان) بإلغاء المفهوم التقليدي وإظهار الفكر الجمالي في العنصر مهما كانت أيديولوجياته.

أما ماتيس الذي أراد على استعلاء الفطرية فجذب خطه إلى التسطيح فتجريد فتبسيط، ما أدى إلى طرق اللون والدلالة ومرونة أحداث اللوحة على الحامل ليلمها المتلقي والرائي من كل طرقها فاقدة للخط واللون، لتنهض مرة أخرى في ضجيج (أوتوديكس) وتكوينات (دوسبيرج) وقماشات التصوف الرياضي التشكيلي بألوانه الثلاثة الأساسية، لإيصال الفكرة بحدها الصارم بعيداً عن كل غرائبيات (دالي) وماورائياته، لماذا تكمن إشكاليات اللوحة أسفلها وتتجمع أسئلتها في الفراغيات، ولم يظل الفنان على نفي مستمر لمقصود قماشته؟ بينما تفصح عن نفسها في فضاء حاضن للدلالات تغذيه بعض الخطايا والخطوط الوهمية، سواء بطرق فطرية أيقونية أو باحتضان بعض مكونات الأشكال، لبيان التجهم من ثابت الطبيعة إلى متحول المعالجات، وسواء ثبتت الصلة أو همشت وأهملت، لا بد أن يعترف الراسم بأن عوالم قماشته هي اختراق ونفاذ.

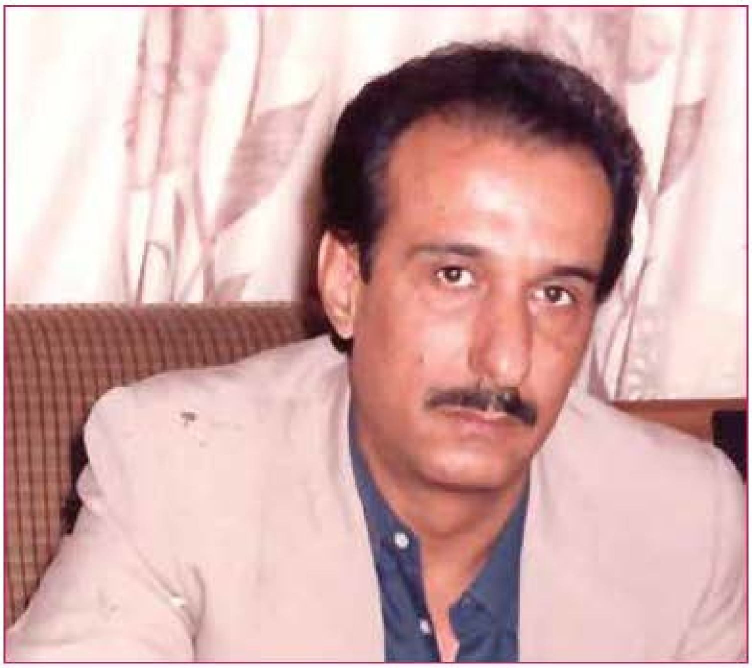
مأزق القماشة أنها تقترب إلى أن تكون (كتاباً) من فرط نقلها للتفاصيل

البيت في أعماله يمثل الفقد والحنين

صالح المالحي.. رسم هاجس الوطن وألم الشتات



لم يكن صالح المالحي، مواليد المالحة في القدس (١٩٤٣-٢٠١٣) متداولاً في الأردن، فقد توفي قبل خمسة أعوام في الكويت، فكشفت مجموعة (مركز جلعد الثقافي) العائد إلى المهندس سامي هنية، عن أعماله وعن فنه الذي يمثل سياقاً مهماً في تاريخ الفن التشكيلي الفلسطيني، تلك المجموعة التي حصل عليها مركز جلعد الثقافي، والتي تزيد على أربعين عملاً فنياً، اعتبرت إنقاذاً لتاريخ الفنان لإعادته إلى واجهة حياة العروض التشكيلية في عمّان.



وكانت لتلك الأعمال سطوتها الكبيرة على النقاد والمهتمين، كونهم لم يعرفوا عن المالحي الكثير، المالحي الذي درس الفن في معهد ليوناردو دافنشي في العام (١٩٦٤)، إضافة إلى مشاركاته في القاهرة منذ نهاية الستينيات إلى أوائل السبعينيات من القرن الفارط. يقول عنه الراحل إسماعيل شموط في كتابه (الفن التشكيلي الفلسطيني): هو من الفنانين الواقعيين الرمزيين، حيث للرمز أهمية عنده نظراً لما يحتويه من معانٍ تلبي أفكار الفنان الاجتماعية والسياسية والإنسانية.

من الواضح أن المالحي، كان كسائر فلسطينيي الشتات، منشغل بهموم الوطن معتبراً الفن التشكيلي مادة أساسية للمقاومة والكشف عن عورة الاحتلال الصهيوني لوطنه، فهو ابن المدينة المقدسة (القدس) التي شغلت العالم بأهميتها منذ بدء التاريخ العربي والإسلامي، وأعتقد أن كثيراً من الفنانين الفلسطينيين في الشتات لم تتم متابعتهم والكشف عنهم لأسباب كثيرة، أقلها عدم المعرفة بهم وعدم متابعتهم في الشتات على مساحة الكرة الأرضية، لكننا اليوم أمام فنان اتخذ مساراً جارحاً للتعبير عن ألم الفلسطيني في الشتات، فهو يهجس بالوطن في غيابه عنه، لكنه الحاضر القوي في ضميره الداخلي كسائر الفلسطينيين الذين حملوا مفاتيحهم إلى حيث يرتحلون.

(الدفاع عن الوطن لا يتم بالتمني والأحلام بالانتصار الموعود وبمتابعة شاشة التلفاز، بل إن المشاركة تتم من خلال انصهار الخارج مع الداخل بالتكافل الكامل مادياً وإعلامياً ووجدانياً)، هكذا كتب المالحي في العام (١٩٩٠) في جريدة الوطن الكويتية.

يشكل البيت، بطبائعه، المحور الأكثر حضوراً في أعمال المالحي، حيث يتحرك البيت بمفاهيم صارخة تتمثل في فقدانه والحنين القوي إليه، فهو مؤونته الرومانسية والعاطفية وملعب الطفولة وتكويناتها الأولى هناك، فظل المالحي حاملاً بيته في يوميات الشتات القاسية في طبيعتها اجتماعياً وعاطفياً، وكالمرآة التي تواجهك كل صباح كانت فلسطين حاضرة فيه، إنها القصيدة البصرية المشفوعة بدموع الوجد حين تهجم الذكريات على روحه في شتاته ليقدم لوحة تتناغم والعاطفة الجمعية للشتات الفلسطيني كما فعل مجايلوه من الفنانين الفلسطينيين، ففي أحد أعماله التي أثارتني والمعنونة بـ(غريب) حيث يظهر الفتى الفلسطيني بنظرته الحادة وهو يحمل بيته على ظهره، مشهد تراجيدي يمثل قوة طبيعة الإنسان

حامل البيت ورقة العاطفة الدافئة في طبيعة ما تبثه اللوحة من حزن يتسلل إليك من خلال الألوان الدافئة وطبيعة الجدران الحجرية للبيوتات المقدسية التي تمتلك تاريخها القديم، حيث تتكرر البيوتات المقدسية في أعماله باختلاف الموضوع كما لو أن المكان هو الإناء الأساسي لاحتواء عناصر العمل الفني بالمجمل.

في عمله (جهاز العروس) تبدو بيوتات بيت المقدس في خلفية اللوحة بأنماطها المعمارية المعروفة، والتي شكلت جزءاً من خصوصية المكان وطبيعة تجاوراته مع الأمكنة الأخرى، والتي تمثل طبيعة تعاضد المجتمع الفلسطيني، اللوحة تمثل مجاميع احتفالية لنساء ورجال وأطفال وحصان العروس، إلى جانب إظهار طبيعة الثوب الفلسطيني الذي ترتديه نساء فلسطين في مثل هذه المناسبات، الفلكلور الذي تم السطو عليه أيضاً من قبل الاحتلال، والغريب أن المالحي لم يلتزم بأسلوب معين، بل جرب معظم الأساليب: كالتعبيرية والرمزية والتكعيبية، لكنه وبرغم كل ذلك التنوع، فإنه ظل مخلصاً لطبيعة موضوعه الذي يصب في باب المقاومة والحفاظ على التراث الفلسطيني.

ففي نوافذ البيوت التي تبث إضاءتها الدافئة، تمثل رمزياً أملاً ما بالعودة والانتصار، هي رموز استعملها الفنان لتعميق تعبيرية الرمزية عن موضوعته المشتغل بها، وتأتي جميع العلامات والمفردات في خدمة ذلك الموضوع عبر معالجات متعددة، إلى جانب أن كثيراً من أعماله تملك حساً نقدياً لطبيعة الشتات، تماماً كما في لوحته (لماذا) التي تعكس مطاردات الشتات للفلسطيني.

تشكل معاناة الشعب الفلسطيني، الثيمة الأكثر بروزاً في أعمال المالحي، فكانت أعماله بحجم قسوة الشتات وتداعياته المفزعة، حيث تتمظهر الشخوص بقسوة التعذيب، ومشاهد القتل والمجازر التي طالت الفلسطيني في معظم أصقاع الأرض، كما في لوحة (صبرا وشاتيلا) المشوبة بالدراما الجارحة، حيث نسمع نواح الأمهات ومشاهد الشهداء المستلقين على الأرض قتلى، وفي منتصف العمل حصان أبيض يرتدي الكوفية الفلسطينية كمنقذ بعيد لتلك المعاناة، التي أصبحت إحدى مميزات الكائن الفلسطيني.

وهناك ظاهرة جديدة في أعماله تتمثل في مسرحة اللوحة، حيث تبدو بعض أعماله كمسرح لحدث ما عبر طبيعة التكوين ومناخ الإضاءة المركزة على بقعة معينة في اللوحة، حيث تشكل اللوحة بمجاميعها وطبيعة تكويناتها مسرحاً حقيقياً للمأساة، وندرك طبيعة تلك الشخوص، التي تتحقق في مبالغات الأعين المحدقة والقاسية، عبر تعميق بائن في التعبير عن حالة تلك الشخوص.

جاء الكشف عن هذه الأعمال بمثابة فاتحة مهمة للبحث عن الفن الفلسطيني، الذي يتزامن مع افتتاح المتحف الفلسطيني في فلسطين، ولا ننكر أن هناك مؤثرات على بعض أعماله من الفن التشكيلي المصري، تحديداً الفنان حامد عويس، لكنني أستطيع القول إن الصدقية العالية في هذه الأعمال، تعبر عن سخونة العاطفة الفذة في التعبير عن مأساته كفلسطيني.

من الفنانين الفلسطينيين الواقعيين الرمزيين عبر عن هموم الوطن والمقاومة







من لوحاته

عزالدين نجيب

بين الرسم بالكلمة والكتابة بالريشة

الرسم بالكلمة أو الكتابة بالريشة، أهم ما يميز إبداع عزالدين نجيب: الفنان التشكيلي.. كاتب القصة. وأمامه تتنابني الحيرة، فعن أي الشخصين أحدثكم؟

ولذلك سأتوقف أمام هذا الانعطاف المفاجئ في حياة فنان تداعبه أفكار تتحول إلى لوحات، ولكنه فيما يبدو لي وجد أن اللوحة وحدها لا تشبع كل طموح (الفنان – الكاتب)، فبدأ يتجه صوب الكلمة، فتتحول الريشة بين أنامله إلى قلم، واللون إلى حرف، وأجمل ما في هذا التحول، أن الكاتب يكتب بأريحية وبغير أن يكون الزمان وسيلة ضغط عليه لينجز ما يكتب، والدليل على ذلك أن هذه المجموعة – التي أهداها لي أثناء زيارتنا الأخيرة إلى مدينة مرسى مطروح، للمشاركة في أحدث دورات مؤتمر أدباء مصر – والمعنونة بـ(نقطة صغيرة قرب الماء)، والصادرة عن (مركز المحروسة للنشر) بالقاهرة، خرجت إلى النور بعد حمل استمر سبعة وعشرين عاماً أو بلغته: (بقيت أجنة هذه القصص القصيرة كامنة في رحم الكتابة بداخلي سبعة وعشرين عاماً لا تولد ولا تموت، بل تزداد عدداً ونضجاً، دون عجلة مني لخروجها إلى النور، وربما تخصبت من خبرتي التشكيلية وتجاربي الحياتية المرتبطة بهذا المجال، فكانت ولادتها أخيراً نوعاً من التواصل والاستمرارية مع هذه الخبرات الفنية) إن كل قصة من هذه المجموعة تخلق لنفسها – من وجهة نظري – مجالاً كونياً في الزمان والمكان والطبيعة الإنسانية، يتراوح بين الواقع واللا واقع، بين المعلوم والمجهول، بين المحدد والمطلق، بعيداً عن اقتفاء أثر أي اتجاه أو مدرسة في كتابة القصة، حيث تركت لتيار الوعي، وتداعيات المكان، وخصوصية التجربة أن تسوق القصة نحو نهاية لم يتنبأ بها المؤلف قبل الكتابة.

إن الصراع بين مشروعيه الفني والأدبي ليس دقيقاً فالحقيقة أن الفنان كامن في القصة واللوحة

وعن ميلاد هذه المجموعة يقول عزالدين نجيب: (وهذه مفارقة أخرى، أن قصص هذه المجموعة استغرقت كتابتها شهراً من الزمن، ماعدا قصة واحدة وهي (أيقونات جبلية) كتبتها قبل ذلك في عام ١٩٨٨).

ويتساءل المؤلف عن السبب في اختزان هذه القصص في رحم الإبداع كل هذا العمر المديد، مع أنه وباعترافه قد صدرت له ثلاث مجموعات قصصية في الستينيات والسبعينيات، بيسر أكبر من هذه المجموعة!

ويعلل عزالدين نجيب، هذا الانتظار الطويل بسطوة الفن التشكيلي عليه في الإبداع والنقد، بحيث لم يسمح بمنافس آخر لأن يحتل مساحة من اهتماماته وتجاربه، كما أنه كان يرى أن مشروعه التشكيلي، كان مبشراً أكثر من مشروعه الأدبي، الذي كان سيخرج ويواجه قامات سامقة في هذا الميدان، لهذا بقيت أجنة القصص القصيرة كاملة في داخله لا تجرؤ على الظهور ولا يقدر على إجهاضها. هكذا بقيت بتعبيره (كامنة لا تولد ولا تموت عبر السنين)، وإنما تزداد عدداً ونضجاً، إلى أن فرضت نفسها عليه أو فرضتها الحياة والتحول الاجتماعي، ليتشجع ويواجه هذا التحدي الجديد بقلب ثابت وإرادة مَنْ لا يستطيع أن يرفض قوله، فكان خروج هذه المجموعة تحدياً آخر، لأنه يريد أن يقول آراءه في الأدب والفن والحياة والناس، ولا يتسع مجال التصوير لأن يقول هذا الكلام في لحظة واحدة.

والحقيقة أن التفسير الذي ذكره المؤلف عن الصراع بين مشروعيه: الفني والأدبي ليس دقيقاً، فالحقيقة أن الفنان كامن في القصة واللوحة. وكل ما فعله هذا الفنان أنه استبدل الريشة بالقلم، فرسم بالقلم ما اعتاد أن يرسمه بالريشة، إضافة إلى حساسيته العالية في اختيار الكلمات وأسلوب التعبير عما يود أن يستكنهه من تجربته

انظر معي – عزيزي القارئ – إلى هذه العبارات من قصته (أيقونات جبلية)، لاحظ كيف أنه يرسم بالكلمة، وخذ مثلاً هذه العبارة (تراجعت الكتل الصخرية أخيراً، مفسحة الأفق أمامي لسماء وردية، تنبلج منها شمس برتقالية صغيرة، فوق بساط ممتد من الأعشاب الذهبية



مصطفى عبدالله

التي تتوهج شواشيها في ضوء الشمس، وشريط بنفسجي غامض لجبل بعيد) وانظر معي مرة أخرى إلى هذه اللوحة الملونة بالكلمات (كتلة صخرية في سماء وردية تنبلج منها شمس برتقالية صغيرة). تلك لوحة مرسومة بالكلمات، لأن الكاتب في الأصل فنان وعباراته وأساليبه أغلبها اسكتشات لفنان يرسم خذ مثلاً قوله (ظهر الراعي بقبعته العريضة وعصاه وكلبه الصغير) تلك أيضاً صورة ولكنه بدلاً من أن يرسمها كتبها.

انظر مثلاً كيف يستعيد التاريخ عبر مفردات بسيطة ولكنها دالة، يقول: كانت هناك مجموعة من العملات المعدنية الصدئة، رحت أتأمل صورة القياصرة المضروبة عليها. سألته: كلها رومانية؟ ثم تذكرت أنه لا يعرف غير لغته المقدونية التي لا أعرف منها غير كلمات معدودة، فوجئت به يلتقط من بين العملات المتآكلة قطعة مخرومة ويقدمها إلي. تفحصتها فوجدت عليها كتابة بالعربية، حين دققت النظر فيها أكثر استطعت أن أقرأ:

(ضرب في مصر) وكان هناك اسم سلطان لا أتبين حروفه.

فانظر معي إلى هذه الجملة المتشابكة، فالعملة عليها صور قياصرة رومان، والكتابة عليها تشير إلى أنها ضربت في مصر، ما يعني تبعية مصر إلى الإمبراطورية، أو أن مصر فقدت حريتها في تلك الفترة فصارت عملتها رومانية، الذي يعنيني هو كيف عبر عن هذه الفكرة بهذا الإيحاء الغريب بالعملة وما عليها من رسوم؟ والمفارقة بين المرسوم المنقوش عليها والمكتوب على وجهها الآخر، فالرسم روماني والضرب مصري، وهكذا يكون الفنان لماحاً موحياً، وليس مباشراً.

فإذا كان أدب القصة قد أخذ من هذا الفنان شيئاً، فإن هذا الفنان أعطى لأدب القصة أشياء، وأثبت أن الفنون متداخلة، وإن اختلفت أدوات التعبير بين الكلمة والصورة، وبين القلم والريشة.

يسعى نحو تأسيس ثقافة سينمائية جادة

مهرجان تطوان

يراهن على مستقبل السينما العربية



ياسين عدنان

توج الفيلم اليوناني (بوليكسيني) بالجائزة الكبرى لمهرجان تطوان، في حفل اختتام الدورة (٢٤) لمهرجان تطوان لسينما البحر الأبيض المتوسط، بينما توج الفيلم المغربي (بيت في الحقول) بالجائزة الكبرى للفيلم التسجيلي، وحاز الفيلم الروائي الصربي (صلاة جنائزية للسيدة) جائزة النقد، بينما كرم المهرجان في حفل الاختتام الممثلة الإيطالية آنا بونايوتو والممثلة المصرية منة شلبي، على غرار حفل افتتاح المهرجان، حين جرى تكريم الممثلة الإسبانية لويسا غافاسا والممثلة المغربية منى فتو.

التقى السينمائيون المتوسطيون في مدينة تطوان كعائلة سينمائية تبحث عن الإبداع وترسيخه



تكريم الممثلة المغربية منى فتو بمهرجان تطوان

التقى السينمائيون المتوسطيون في مدينة تطوان المغربية، والمناسبة هي انعقاد الدورة ٢٤ من أول مهرجان سينمائي في المغرب، مهرجان لايزال يؤسس لثقافة سينمائية، من خلال برمجة آخر الأفلام المتوسطية، ضمن المسابقة الرسمية للمهرجان، في الفيلم الروائي الطويل، والفيلم التسجيلي، إلى جانب أفلام تُعرض ضمن فقرات التكريم وفقرات الاحتفاء بالسينما المتوسطية. كما شهدت الدورة إقامة ندوة دولية حول السينما والحريات، بمشاركة نقاد سينمائيين من العالم العربي وأوروبا، وندوة ثانية عن السينما المغربية من الإنتاج إلى الترويج، ونحن نستعرض فعاليات المهرجان بغرض رصد المحاولات المستمرة من القائمين عليه في التأسيس لثقافة سينمائية جادة، وقد نجحوا في ذلك.

هكذا، التقت عائلة السينما المتوسطية في اختتام مهرجان تطوان السينمائي لتتوج الفائزين والمكرمين في الدورة الرابعة والعشرين من مهرجان تطوان.

وبالفعل، فقد فازت (سينما العائلة) بأهم جوائز المهرجان، حيث عادت الجائزة الكبرى للفيلم الروائي الطويل لفيلم (بوليكسيني)، لمخرجته اليونانية دورا ماسكلافانو. وجاء في تقرير لجنة التحكيم، التي ترأسها المخرج والفنان التونسي الناصر خمير، أن هذا الفيلم (يمثل تراجيديا من تراجيديات الكائن الإنساني والأسر المتوسطية، تتعلق بالانتماء إلى الذات والأسرة والمجتمع)، وبفنية عالية، قاربت المخرجة اليونانية دورا ماسكلافانو قضية التبنّي وتداعياتها على الفرد، حيث تبنّت أسرة أرستقراطية طفلة رضيعة ومنحتها كل شيء، بما في ذلك اسمها العائلي، إلا أن المجتمع اليوناني سيرفض الاعتراف بها ليصل بها الأمر حدّ الجنون.

وآلت الجائزة الكبرى للفيلم التسجيلي إلى المخرجة المغربية ثالا حديد، عن فيلم (بيت في الحقول)، وهو يقودنا إلى زيارة عائلة أخرى، في أعماق مناطق الأطلس المغربية، وهي عائلة أمازيغية تضعنا أمام هوية المغرب الأولى ولسانه الأمازيغي الأول.

وعلمت (الشارقة الثقافية) أن الفيلم التسجيلي (بيت في الحقول)، وكان آخر فيلم يعرض في المسابقة الرسمية، دفع لجنة التحكيم التي ترأسها المخرج والسينمائي العراقي قيس الزبيدي، إلى إعادة تقييم باقي الأفلام المشاركة، قبل الحكم عليها. وتوّج الفيلم الإيطالي (جبال الأبنينو) للمخرج إيميليانو دانتي بجائزة لجنة التحكيم الخاصة، بينما توج فيلم (طرد مشبوه) لمخرجتيه الإسبانيتين صوفيا كاطالا وروزا بيريز مازدو بجائزة العمل الأول.

أما جائزة أحسن ممثل في الأفلام الروائية، فخطفها الممثل والمخرج الفلسطيني محمد بكري عن دوره في فيلم (واجب) للفلسطينية آن ماري جاسر. وأهدى محمد بكري جائزته للشهداء الفلسطينيين ضحايا العدوان الإسرائيلي، الذين تظاهروا بمناسبة (يوم الأرض) الأخير. و(واجب) ينتمي هو الآخر إلى سينما العائلة، حيث يعود شادي (أدى الدور صالح بكري) إلى مدينته الناصرة، من أجل الإعداد لحفل زفاف أخته، ويقود شادي السيارة ومعه والده أبو شادي (أدى الدور محمد بكري) لتوزيع دعوات حفل الزفاف على أفراد العائلة في الناصرة، لتنفذ بنا كاميرا آن ماري جاسر إلى بيوتات الناصرة، وإلى تفاصيل الحياة كما يواجهها فلسطينيو الداخل.

وجسد محمد بكري سينما العائلة في هذا الفيلم، حيث أدى البطولة إلى جانب ابنه صالح بكري، لتتقاطع الحياة الواقعية لمحمد بكري وابنه مع حياتهما في أحداث الفيلم، الذي بات بهذا المعنى قريباً من السينما التسجيلية.

وتوجت الممثلة الإيطالية لويزا زانيري بجائزة أحسن ممثلة عن دورها في فيلم (فالينو) للمخرج دييغو أوليفاريس. وتلك قصة عائلة أخرى، تقاوم الحياة في مزرعة قروية نائية من أجل الحفاظ على ماشيتها وزراعتها من التلوث البيئي.



من معالم مدينة تطوان

نجح المهرجان في تكريم المرأة ودورها سينمائياً من خلال الممثلتين الإيطالية آنا بونايوتو والمصرية منّة شلبي



تكريم منة شلبي بدرع السينما المتوسطية

وفي الفيلم الإيطالي (فيلينو) للمخرج دييغو أوليفاريس يناضل كوسيمو وروزاريا، من أجل الحفاظ على ماشيتهما وعلى مزرعتهما، وحمايتها من التلوث البيئي والنفايات السامة، التي تستغلها إحدى المنظمات التي تريد الاستيلاء على أرضهما. وتوج الفيلم الصربي (صلاة جنائزية) لمخرجه بوجان فولوتيك بجائزة لجنة التحكيم الخاصة وجائزة لجنة النقد، التي تحمل اسم الناقد السينمائي الراحل مصطفى المسناوي.

وكان حفل اختتام مهرجان تطوان قد شهد تكريم الممثلة المصرية منة شلبي، والممثلة الإيطالية آنا بونايوتو، وعبرت الممثلة الإيطالية عن سعادتها بالتكريم في مهرجان تطوان لسينما البحر الأبيض المتوسط، وأضافت آنا بونايوتو أن المغرب سيظل في ذاكرتها مرادفاً للحرية، وهي تتذكر أول زيارة لها خارج إيطاليا، وكانت إلى جنوب المغرب، بينما تتوج اليوم في شمال البلاد. واستعرضت بونايوتو مسارها الزاخر من المسرح إلى السينما، عبر أكثر من (٥٠) مسرحية و(٥٠) فيلماً سينمائياً، اشتغلت فيها كلها بجدية ومسؤولية على حد تعبيرها، بينما تتحسر الممثلة اليوم على مآل السينما الإيطالية المعاصرة، وكيف أثرت فيها وسائل الإعلام الفجة، حتى باتت تهتم بجمال المظاهر والسطحيات.

وصعدت منة شلبي إلى منصة مسرح سينما إسبانيول في حفل اختتام مهرجان تطوان، حيث حظيت بتكريم اعتبرته استثنائياً، في مهرجان كان حاضناً لها منذ بداياتها، مروراً بمشاركتها في لجان تحكيمه وتتويجها أحسن ممثلة منذ سنتين عن دورها في فيلم (نوارة) لهالة خليل، وصولاً إلى تتويجها اليوم.

وفي نهاية الحفل، قدمت منة شلبي فيلم الاختتام (الأصليين)، رفقة منتج الفيلم صفي الدين محمود، والذي تابعه جمهور تطوان إلى آخره، ليودع دورة أخرى من مهرجان تطوان،



الأطفال في عروض المهرجان

في انتظار الدورة الفضية المقبلة، وهي الدورة الخامسة والعشرون في تاريخ هذا المهرجان.

وكان مهرجان تطوان لسينما البحر الأبيض المتوسط قد شهد تكريم نجمتين متوسطيتين أيضاً، في حفل الافتتاح، وهما الممثلة الإسبانية لويسا غافاسا والممثلة المغربية منى فتو، وكلتاهما ارتبطتا بما يمكن تسميته بـ(سينما المرأة)، في المغرب كما في إسبانيا.

بالنسبة إلى رئيس مؤسسة المهرجان أحمد حسني، فإن أهم ما شهدته الدورة الحالية هو حضور الأطفال إلى قاعات السينما، ضمن رهانات المهرجان، المتعلقة بالتربية على السينما. وعلى مدى ستة أيام توافدت جماهير غفيرة من الأطفال على مسرح سينما إسبانيول بالمدينة لمتابعة أفلام الطفل المعروضة ضمن البرنامج العام للمهرجان، إلى جانب برنامج (السينمائي الصغير)، الذي أقيم بشراكة مع المعهد الفرنسي بتطوان.

ويرى أحمد حسني، في حديث لـ(الشارقة الثقافية) أن (التأسيس لثقافة سينمائية في وطننا العربي يقتضي البدء بتربية الأجيال القادمة على مشاهدة السينما، وعلى عادة الذهاب إلى السينما). ويضيف حسني، أن هذه الخلفية هي التي تؤطر تصور مؤسسة المهرجان لتنظيم هذه الظاهرة السينمائية العريقة في مدينة تطوان، من خلال عروض الأفلام الموجهة للأطفال، ومن خلال انفتاح المهرجان في دورته الحالية، كما في دوراته السابقة، على المؤسسات التعليمية، في المدينة، وفي محيطها القروي أيضاً. وهذا في إطار ما يسميه حسني (سينما المستقبل)، يراهن عليها مهرجان تطوان، باعتباره أقدم مهرجان سينمائي في المغرب، انطلقت دورته الأولى سنة (١٩٨٥)، ولا يزال ينظر بأمل سينمائي كبير إلى المستقبل.

(سينما المستقبل) من أطروحات المهرجان الذي انفتح على المؤسسات التعليمية

التأسيس لثقافة جديدة تعيد فكرة الذهاب إلى السينما

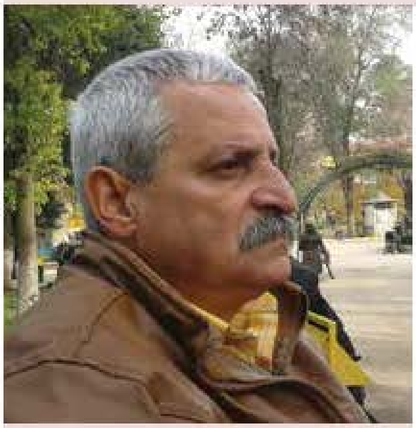
عمد رئيس مؤسسة المهرجان أحمد حسني إلى حضور الأطفال عروض المهرجان مراهناً على تجسيد التربية السينمائية



المخرجة دورا ماسكالافانو تتوج بالجائزة الكبرى للمهرجان

يستمد حياته من الأخوة

الإبداع والألم



أنور محمد

المسرح يستمد حياته من (الأخـوَّة) الإنسانية وليس من القوة. وهذا ما يدافع عنه المسرح. والمسرح منذ إسخيلوس وسوفوكل ويوربيدس، حتى بريخت، يشكل قوة صدام أخلاقية مع السلطة، أي سلطة، قـوة متصاعدة، فهو- المسرح؛ محامي الضمير الإنساني، هو لا يحب ولا يكره، هو يحاكم ويحكم. هو (أنتيغون) التي تقاوم الحاكم (كريون) لتدفن أخاها فلا تتركه في العراء، هو إرادة القوة نحو الصيرورة، فتدفع الإنسان كي يبدع، حتى لا تفقد الأثقال مركز توازنها ولا الحركات مركز دورانها.

مع ذلك؛ فإن المسرح هو فعل استقطاب ثقافي، وليس قناصاً يعرف كيف يختار فرائسه. هو علاقة بين مبدع ومستهلك حقيقي للجمال. المسرح تجربة حياة، وفعل بحث عن الاتصال الوجودي بالحقيقة. هو تفكيك وانفتاح للخمائر النقدية والعقلانية عند الإنسـان بصفتها منطقة رمـال سوسيولوجية متحركة، ولما تحمل القسوة والعنف فلتحطم العلاقات الاجتماعية اللا أخلاقية، التي تتعارض مع البطولة والشرف والكرامة والفروسية والمروءة والنخوة الإنسانية.

القسوة والعنف في المسرح سابقان على الدخول في الفعل، إلا إذا كان صراعاً للمبادئ الأخلاقية وبغاية التجريد والصفاء والعزيمة الروحية التي تجدد الحياة، ونرى ذلك في مسرح ألفرد فرج وسعد الله ونوس ومحمود دياب وعز الدين المدني وفرحان بلبل وكاتب ياسين وممدوح عدوان ود. سلطان القاسمي.

المسرح هو فعل استقطاب ثقافي وتجربة حياة وفعل بحث عن الاتصال الوجودي بالحقيقة

مسرح العنف فيه حامل لطبيعة تراجيدية، لما هو بطولي، ويدافع عن الخير. فنرى الصراع حقيقة وتصويراً طبيعياً حتى لو كان منسوجاً من الأساطير كما في مسرح إسخيلوس. صراع عنف ننصهر به ونحن نتفرج. فهو جزء من كل نحن (هو) الذي تدور عليه الحروب- تطحنه، وليس الدولة التي تنتج القسوة والعنف.

في المسرح؛ لا نرى حيواناً يعذب حيواناً من أجل التعذيب، لكننا نرى ونشوف إنساناً يعذب إنساناً من أجل التعذيب وبشكلٍ قصدي. فيوربيدس ضد التعذيب كان ما كان سببه ودوافعه، حتى إنه في مسرحية (أفجينيا في تاورس) يرفض الأضحية البشرية ويستبدلها بأضحية حيوانية. ولو عدنا إلى التاريخ الذي استقى منه العديد من المسرحيين تراجيدياتهم، سنرى أن أثينا وروما مليئتان بالشخصيات ذات التأثير القوي، والتي شكلت انعطافات جذرية وحادة في التاريخ المسرحي، وكانت أفعالها التي حملت العذاب مرتبطة بصراع المبادئ كما بصراع الطباع.. لا أعرف لم لمْ يأخذ الكتاب المسرحيون العرب مثل هذه الشخصيات القوية والحاسمة في تاريخنا السياسي والأدبي وحتى الأسطوري فيفرجوننا الحياة الرتيبة والمملة الخسيسة العاجزة، كما الحياة المتدفقة النبيلة في هذه الشخصيات؟ شخصيات تنتج التناقض، تظهر التعارض؛ شخصيات هي بث الفكر المأساوي الذي تفرضه الحياة، تناقض وتعارض يوجه الاتهام للحياة: كيف تبتلينا بالألم والعذاب وتريدنا أن نفتديها منه؟

والعذاب هذا، أو المأساة، وحتى لا نذهب إلى الفلسفة ونبقى في المسرح، هي رحم لبذرة حرية وسلام. فموت روميو وجولييت هو انقلاب على العداء، وموت (هدفيغ) التي تحرق نفسها في مسرحية (البطة البرية) لإبسن هو تضحية ليعم السلام والمحبة، كما أن معظم النهايات المأساوية في مسرحيات راسين هي دعوة للحياة. فالأدب المسرحي، ومن ثم (العرض)، هو إشاعة للجمال والسلام، ولو عدنا إلى أثينا، وإلى القائد العسكري بركليس، لوجدنا أن المسرح هو الذي كان يحكم الشعب اليوناني، إذ كان يقوم بمواجهة عبثية الحياة، باحتفالاتٍ طقوسية جماعية، فيرتقي بالغرائز كما بالمشاعر الإنسانية مهما كانت المصائر التي تذهب إليها الشخصيات المسرحية، فالعلاقات بينها لم تكن كما الآن بين الإنسان والسلعة، أو بين الإنسان والشيء، علاقة تجسد القهر، علاقة تقوم على الإكراه والقسر. بل علاقة من مشاهد مشحونة بالمشاعر والانفعالات، أكثر مما هي مشحونة بالمعرفة، كي تنتج التأثير العاطفي والتنظيم. فنحن مع شخصيات قادرة على السيطرة على أحاسيس الناس. فأوديب وأنتيغون، كما هاملت والأم، شجاعة وغيرها لاتزال تحكمنا، لانزال بحاجة إليها وإن كانت ماضياً، سواء كانت سليمة أو معاقة جسدياً، لأنها تتكلم بلغة اجتماعية حدسية، ولأن (أفعالها) هي التي تثير مشاعرنا بجمال الحقيقة، باعتبارها رحيق الحياة الذي لا يمكن مقاومته.



مسرح الطفل وتلوين خيوط البراءة

قراءة في ثلاثة نصوص عند مجدي محفوظ



د. شعيب خلف

مجدي محفوظ؛ واحد من المهمومين بمسرح الطفل أو المسرح المدرسي في وطننا العربي، عمل في هذا الجانب منذ ثمانينيات القرن الفائت حتى يومنا هذا، فصار واحداً من رجالاته المهمين، ومن رواد تحكيمه البارزين في الوطن العربي، إضافة إلى إعداد وإخراج عدد كبير من الأعمال المسرحية للمسرح المدرسي في مصر والإمارات وغيرهما.. هنا سنعرض لثلاث مسرحيات كتبها للمسرح المدرسي، قدم فيها رؤيته وخبراته التي استمرت لأكثر من ربع قرن في هذا المجال.

بداية يجب أن نعترف أن مسرح الطفل child theatre أو المسرح المدرسي، مازال فناً لم ينل الاهتمام الذي يستحقه بعد في أدبنا العربي، من حيث كتابة النص الخاص لتلك الشريحة المهمة من التكوين الإنساني، والتي تبني عليها الأمم أسس تقدمها وتحضرها بعد ذلك، لما يتطلبه ذلك الأمر من تداخل عدد من الفنون والعلوم المرتبطة بإنسانية الفرد داخل إطار الجماعة التي يحيا فيها، والمسؤولية الإبداعية التي يرى الكثير ممن يحترفون مهنة الأدب الابتعاد عنها والخوف من تبعاتها، وكذلك لحاجة عرضه مجسداً على خشبة المسرح لتقنيات خاصة، لكي يكون أكثر قرباً وتجسيداً لمشكلات الطفل العربي.

إن مسرح الطفل فن حقيقي له مفرداته، وعناصره، سواء كان ذلك من خلال النص الدرامي المقروء، وهو بالطبع لا تتم جدواه الحقيقية من غير رؤيته عرضاً مسرحياً على خشبة المسرح، بكل عناصره من: تمثيل، وإنتاج، وإخراج، يوجه فيه الخطاب المسرحي لشريحة سنية تتراوح ما بين ثلاث سنوات وتمتد حتى (١٧) سنة، مقسمة أيضاً لشرائح سنية خاصة، حيث طفل ما قبل المدرسة النظامية، يتلو ذلك المراحل التعليمية المتعددة، وكل مرحلة تراعي العديد من السمات المهمة التي يتسم بها المستوى الإدراكي والنفسي للطفل، كما لا يغفل القائم على ذلك اللغة، تلك الأيقونة المهمة في كل فن وإبداع على وجه العموم، والمسرح المدرسي على وجه الخصوص، وما يرتبط به من مراعاة للثروة المعجمية

ومحدوديتها وصفتها الإشارية الوصفية، لا التحليلية النقدية، وكيفية الاستفادة من الأداء الصوتي للحروف، وحسن مخارجها وسلامتها. كما يوضع دائماً في حسابات العرض وآلياته، الرؤية البصرية، والتجسيد، والتشخيص، والاستفادة من ذلك على المسرح باستخدام أمثلِ للفراغ، والسينوغرافيا، والاستفادَة من المساحات والرؤية الجيدة للفضاء، واستخدام الكتل التي تساعد على ترجمة جيدة لرسالة العرض. أما الموضوعات الأثيرة وبناء الشخصيات بجميع أنواعها، سواء كانت واقعية ملموسة، أو خيالية، حيوانات أو طيور، وأساطير؛ كل ذلك يجب أن يتواءم مع الجانب الإدراكي والنفسي، حين يميل النص للبساطة والمباشرة، والابتعاد عن التعقيد، وتقديم الرسالة في صورة مقنعة تمنح الطفل فرصة للتماثل معها، كما تمنحه السعادة والمرح دون الإخلال بالمغزى التربوي والأخلاقي.

للطفل شخصيته الخاصة به، وبالفترات الزمانية التي يمر بها، حيث النماء المطرد لهذه الشخصية، وحيث الكم المهم من المعايشة لعدد من الشخصيات التي يتأثر بها منذ مراحله الأولى للتصنيف الطفولي وحتى نهاية تلك المرحلة. ومن هنا يعد مسرح الطفل وسيلة تربوية مهمة وفعالة، تغرس في الطفل حسن الاستماع والانضباط، وروعة التكيف مع المحيطين به، والعمل الجماعي، والإحساس بالكينونة والذاتية والثقة بالنفس، وتنمية خياله، كما أنها عامل مهم من عوامل المواجهة الثقافية للتغريب الثقافي الذي جذب الطفل نحوه على مواقع التواصل الاجتماعي خاصة، حين يتوافر للقائمين عليه قناعة مكتملة بربط هذا الفن التربوي بالطفل وقدراته الفكرية، والعقلية، والنفسية، والاجتماعية خاصة، وأن هذه الفترة تتعدد فيها مراحل تلقي الطفل طبقاً لكل فترة زمنية، وتبعاً لكل مرحلة سنية، لأنه من المعروف أن الشخصية في المسرح عامة، ومسرح الطفل على وجه الخصوص، مغايرة عنها في الرواية، أو القصة القصيرة التي تختلف تماماً كتشكل لغوي خيالي عن مثيلاتها في الحياة المادية الواقعية، فالشخصية المسرحية تمتلك حياتها المغايرة عن مثيلاتها على الورق التي تحتاج إلى حياة على خشبة المسرح.

يلجأ مجدي محفوظ في مسرحية (مزرعة العصافير)، وهي ضمن ثلاث مسرحيات يجمعها كتاب واحد، إلى أنسنة الطيور والعصافير، وهذا الأمر أخرج هذه الشخصيات من حدودها الضيقة إلى حدود إنسانية فسيحة، ومنح هذه الشخصيات واقعاً جمالياً ممتعاً يسهل على الطفل تلقيه بما يتناسب مع وعيه، وما تمتاز به هذه الأنسنة، أو الشخصنة بالمرونة والحيوية والوضوح، ما يسهل على الطفل الحياة داخلها، وتقمصها! بل وتقليدها، وهذا يجعله يتبنى ما يبث إليه من قيم وعادات وسلوك.

مسرحية (مزرعة العصافير) كتبت للمرحلة السنية من (٥ – ٧) سنوات، وهي مرحلة تالية لمرحلة أصغر سناً، يغفلها أدب الطفل عامة، ومسرحه على وجه الخصوص، وهي من سن (٣ – ٥) سنوات. إن هذه المرحلة التي كتبت لها المسرحية، من (٥ – ٧) سنوات، تمتاز بعدد من السمات المهمة التي يعيها من يكتبون لهذه المرحلة المحددة جيداً، حيث يبدأ الطفل الخروج من أثر (الأم – الأب – الإخوة) أي محيط العائلة،

مسرح الطفل فن حقيقي له مفرداته الخاصة وعناصره الفنية من تمثيل وإنتاج وإخراج والمكملة لقدرات الطفل العقلية والنفسية والثقافية





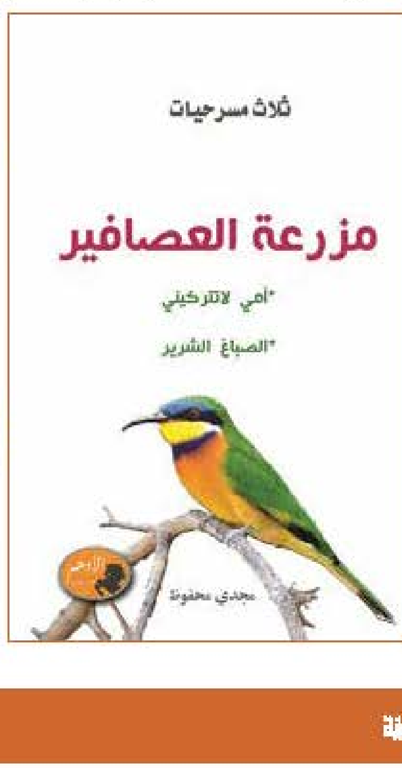
مهرجان الشارقة للمسرح المدرسي



إلى عالم أكثر رحابة واتساعاً على جميع المستويات الواقعية والخيالية، حيث تجارب وأخيلة من هم في سنه ومحيطه، بل وأيضاً من هم في غير سنه حينما تقتحم تجاربهم وتصرفاتهم فضول الطفل وحبه للجديد، هذا الزخم يمنح المؤلف فسحة كبيرة لاستثمار هذه الطاقات الخيالية لدى هذه الشريحة، حيث عالم الخيال، والأساطير، والحكايات، التي يعشقها الطفل، ويبني عليها حكيه على ألسنة الطيور والعصافير والحيوانات، والقدرة على توظيف أشكال الصراع بين الخير والشر في العالمين: الخيالي، والواقعي، وهو ما يميز الكثير من حكاياتنا الشعبية حين ينتصر الخير على الشر، أو يبيد الشر نفسه بنفسه، ما يترتب عليه توصيل الرسالة للطفل من خلال ما يحب من شخصيات خيالية. وهذا واضح في المسرحية التي بين أيدينا، فمما جاء على لسان العصفورة الكبرى: (لا...لا... وألف لا... هذه أرضنا ولدنا فيها، وعشنا فيها، كيف نتركها لهذا المعتدي الغاشم؟)، ثم تقول العصفورة الكبرى أيضاً: (ترْكُ أرضنا محال، وكل من يحاول الاعتداء علينا أو على أرضنا سنتصدى له حتى الموت)، ولم يكتف الكاتب في إرسال رسالته على لسان العصفورة الكبرى فقط، بل جعل باقي شخصياته تنطق بالرسالة، فعلى لسان الجميع: (نحن لا نخرج من أرضنا أبداً)، وكذلك على لسان العم أحمد: (الاتحاد.. الاتحاد.. والتعاون).

في النص المسرحي الثاني (أمي لا تتركيني) وهو موجه حتى سن (١٠) سنوات، يتناول الكاتب قضية مهمة، في حين يدخل المال وجمعه في صميم العلاقات الأسرية، ويقف حائلاً في وجه الدور الأسري والتربوي الذي تقوم به الأم نحو أبنائها، خاصة إذا كان أحد الأبناء من ذوي الاحتياجات الخاصة.. إن الأم سيدة الأعمال، التي تعيش لا هم لها غير جمع المال، وترك أبنائها للخادمة، ثم تهرب الخادمة من سوء المعاملة، ومن عدم التقدير، فتلجأ الأم إلى (الروبوت) الذي هو تطور طبيعي للحكايات الشعبية (عروس البحر/ أميرة البر) في قصص الأطفال، خاصة حين يعاني أحد الأطفال العجز، إنهم في حاجة إلى

مسرح الطفل وسيلة تربوية فاعلة ومؤثرة تغرس في شخصيته الإحساس بالكينونة وحب العمل الجماعي وتنمية الخيال





من مؤلفاته

مقاومة العجز وتنمية روح الأحلام المقاومة لهذا العجز، وتلبية البحث عن الحياة الطليقة، في وجود صراع بين الثراء والقيود، كتطور طبيعي لتطور رجال المال والأعمال؛ لكنه للأسف الشديد، على الرغم من هذا التطور؛ فإنه لم يستطع أن يكون بديلاً للعلاقة الأسرية الحميمة التي تكون بين الأم وأبنائها. من هنا يلجأ الكاتب للاستفادة من هذا التراث الكبير للحكايات الشعبية، والأساطير، وما تحويه من حلول تتناسب وتطلعات الأطفال، وقفزاتهم الذهنية. إن المرحلة السنية التي يتعامل معها الكاتب، هي مرحلة نامية في حياة الطفل، يكون قادراً على التمييز فيها بين الخير والشر، كما يكون قادراً على التفاعل والتماثل مع الشخصية المسرحية التي تمثله فوق خشبة المسرح، والتي تجسد القيم التي ينجذب إليها، وتعلي فيه سمات البطولة، والشجاعة؛ بينما تأتي صورة الأم المنشغلة بأعمالها عن ابنها المعاق، صورة واقعية تماماً، نجدها كثيراً الآن في المجتمعات التي طغى فيها رأس المال، وكثر فيها رجال الأعمال، من هنا كان المؤلف حريصاً على ألا يحمّل الصورة أكثر مما تحتمل.. لم يهمل الجوانب السلبية فيها، كما كان حريصاً من جانب آخر على ألا يسيء إليها، واحتفظ لها بدورها الرئيس الذي غطاه الاهمال برهة من الزمن، تعترف قائلة: (.. وأنا أحبكم يا أولادي، ومن الآن لا يشغلني عنكم أي شيء في الدنيا)، فينطق الروبوت بالرسالة التي من أجلها جاء النص: (سيدتي.. الأم التي تتنازل عن أموالها وكبريائها من أجل أبنائها فهي بحق أم جديرة بكل التقدير والاحترام)، لقد قدم النص المسرحي الأم هنا شخصية واقعية دون تحامل، قدم سلبياتها قبل إيجابياتها، لكنه في النهاية احتفظ لها بكينونتها، ودورها التاريخي الذي خلقت من أجله، لم يقدمها النص الشخصية النموذج، بل أظهر ما فيها من عيوب حين تطغى المادة على الدور الروحي والتربوي والاجتماعي للأم.

في النص الثالث (الصباغ الشرير) الذي يخاطب الفئة العمرية من (٦ – ١٢) سنة، حيث يضع أمامها أهمية المكان العام والمال العام، والمكان العام هنا هو المدرسة التي يجب المحافظة عليها لكونها نواة أساسية لأي مكان عام يمر به الطفل بعد ذلك، فحرمتها هي حرمة كل ما يقابله بعدها، من



مجدي محفوظ

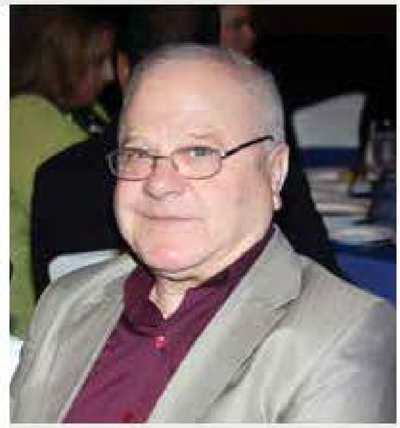
أمكنة حتى نهاية حياته، فإن حافظ اليوم على هذا المكان، الذي هو في النهاية ملك للجميع، وترجمة لسنة الله تعالى في خلقه، غرست هذه الصفات داخله، هذا ما يريد أن يقدمه النص.. محمد وأحمد تلميذان يعرفان واجبهما جيداً تجاه مدرستهما، وسالم وعبدالله يستجيبان لشر(شرشور) الذي يدل اسمه على ما يقدمه من شر، فبعد طلاء سور المدرسة وتجميلها بالأمس، يريد (شرشور) الصبّاغ أن يوحي لسالم وعبدالله بإفساد هذا الجمال، كي يقوم بإعادة طلاء السور الذي تم بالأمس فقط، ويجني من وراء ذلك المال، وهنا تظهر شخصية (الأستاذ راشد) الأخصائي الاجتماعي الذي يقوّم الأمور، ويعيد الأطفال الذين ساروا في طريق الشر إلى رشدهم.. هكذا يقدم النص ما يريد أن يقدمه في بساطة وجزالة دون تعقيد ومواربة.

النصوص الثلاثة تحمل من القيم التربوية والإنسانية الكثير، قدمت رسالتها بعقلانية واضحة دون اللجوء غير المبرر للأساطير، واستخدمت الطيور والعصافير كتماثل محبب للطفل يستطيع أن يستمتع بصورته المرحة، كما أنه يتناسب مع مدركاته العقلية والنفسية.

الشخصية المسرحية تمتلك حياتها المغايرة تماماً عن مثيلاتها على الورق في الروايات والقصص

المسرح يخرج الطفل من محيطه الضيق المحدود إلى عالم أكثر رحابة على المستويين الواقعي والمتخيل





نبيل سليمان

المهرجان الدولي

للفيلم عبر الصحراء بـ «زاكورة» المغرب

> منافسة سينمائية بين أفلام مغربية وهندية وبرازيلية وإماراتية وفلبينية وفرنسية.. مع غياب مصري

كثيرة هي الدعوات التي تلقيتها إلى مهرجانات أو مؤتمرات أدبية، أو إلى التحكيم في جوائز.. لكن الدعوة هذه المرة كانت إلى مهرجان سينمائي دولي، فكانت المفاجأة التي أعادتني ستين سنة إلى بداية تولهي – هل أقول: هوسي؟– بالسينما، عندما كنت طالباً في الثانوية الصناعية في اللاذقية التي كانت عامرة بثماني دور للسينما، بينما ليس فيها اليوم إلا سينما واحدة.

في ذلك الزمن السعيد، ومن قبله في طرطوس، لم تكن السينما تفوتني يومين في الأسبوع. وبفعل السينما في روحي وفي وعيي كتبت أول ما سميته رواية، في الرابعة عشرة، ومازلت أحتفظ بها. ولئن تراجعت مشاهداتي السينمائية، فقد ظلت السينما في نبضي الثقافي والوجداني. ولكن أن أدعى إلى التحكيم في المهرجان الدولي للفيلم عبر الصحراء بـ(زاكورة) في المغرب، فتلك مفاجأة، لكنها كانت الأولى حتى وصلت إلى زاكورة، وإذا بالمفاجأة الثانية تجعلني رئيساً للجنة التحكيم، فيا للهول!

بين (١٣ و١٦) كانون الأول/ ديسمبر (٢٠١٨) انعقدت الدورة الخامسة عشرة لهذا المهرجان، متابعةً العهد به في تقديم أجمل اكتشافات السينما، وفي توفير فضاء للحوار بمختلف القضايا ذات الأهمية الكبرى، كما نقرأ في افتتاحية دليل المهرجان.

إنه السعي إلى سينما مختلفة في المغرب وفي الخارج، لا تحظى دائماً بالأضواء، سينما جديدة تعرض أشرطة صادمة في (زاكورة: أرض الثقافة والحوار والتشارك). وقد اختار منظمو المهرجان لرئاسة الدورة الخامسة عشرة، فريدا أكوتو، التي تأسرك بما تشع من لطف وسماحة، وهي الأكاديمية في جامعة متشيجان بالولايات المتحدة الأمريكية، والروائية، والناقدة، والباحثة في السينما الإفريقية، وفي الاختلافات الجنسية في إفريقيا جنوبي الصحراء، والمشاركة في إنتاج (حيوية الصمت– ٢٠١٧).

بعد نهار وليل من مشقة السفر إلى بيروت براً، وجواً من بيروت إلى الدار البيضاء إلى زاكورة، لا يغسل الرهق إلا اللقاء بمدير المهرجان المخرج عزيز أخويدار، وبالصديقين القديمين سعيد بنكراد والميلودي شغموم، وبكوكبة المهرجان وبضيوفه. وها هو حفل الافتتاح مساء (٢٠١٨/١٢/١٣) يباغتني بالدعوة إلى كلمة، فتعقلني المفاجأة إلى أن أنقل إلى الحفل الحاشد تحية سوريا الجريحة، ثم أغصّ إلى أن تنقذني تحية سوريا القادمة، ويجعلني الصدى السحري للتحية أصدّق من جديد أن (بلاد العرب أوطاني). رحم الله صاحب النشيد فخري البارودي.

في حفل الافتتاح جرى تكريم ثلاثة من النجوم المغاربة: أمين الناجي صاحب الدور المميز في فيلم (حجر الصبر) المأخوذ عن رواية عتيق رحيمي، وحمل عنوانها. والممثلة السعدية لديب، التي تألقت في السينما وفي المسرح، والمطرب والملحن والمؤلف نعمان الحلو، الذي غنى له وديع الصافي (عهد المحبين)، وأطلق في المهرجان فيديو كليب أغنية (لغزالة زاكورة)، فحصدت ربع مليون مشاهدة خلال (٤٨) ساعة. وقد ختمت حفل الافتتاح، كما ستختتم الحفل الختامي الفرقة التي تألقت برقصة الركبة وبسواها.

عبر الروابط التي زودني بها عزيز أخويدار، كان لي أن أشاهد الأفلام المتنافسة قبل المهرجان، الذي وفّر عرضاً جماهيرياً للأفلام خلال ثلاثة أيام. وإذا كان القول سيتركز في الأفلام الفائزة بواحدة أو أكثر من جوائز المهرجان، فجملة الأفلام المتنافسة هي: أغنية العقارب من الهند (٢٠١٧)–

أمتعة من الفلبين (٢٠١٧)- هندي وهرمز من إيران (٢٠١٨)- صدأ من البرازيل (٢٠١٨)- مسك من الإمارات العربية المتحدة (٢٠١٨)- فاتوما من تنزانيا (٢٠١٨)- كلام الصحراء من المغرب (٢٠١٨)- باك آب من فرنسا (٢٠١٨)- لا أحد هناك من مصر (٢٠١٨)- همس الماء من تونس (٢٠١٧).

ضمت لجنة التحكيم الرسمية للفيلم الطويل دافيد بيير فيلا من الكونغو، وهو مخرج ومصور وسيناريست وأنثروبولوجي- إيفر ميراند بالاسيو من كوبا، وهو سيناريست ومخرج الوصلات الإعلانية ومطور للبرامج التلفزيونية في فرنسا- أسماء هوري من المغرب، وهي مخرجة مسرحية، فازت بجائزة الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي حاكم الشارقة، لأفضل عمل عربي في الدورة التاسعة لمهرجان المسرح العربي بمستغانم (الجزائر عام ٢٠١٧)- دافيد أوبيرتو من إيطاليا، وهو مبرمج مهرجان (GLBT) في تورنتو، والمدير المشارك لمهرجان لشبونة الوثائقي (Doclisboa) وكاتب للمقالة السينمائية، ومنها ما خصّ به سينما الاختلاف في العالم العربي وأفلام الويسترن الإيطالية.

منذ البداية، وبأقل قدر من تعليقات العروض أو مداولات لجنة التحكيم، بدا أن المنافسة محصورة بين ثلاثة أفلام. ولم أشهد من قبل انسجاماً، ولا اقتصاداً للكلام وللوقت، مثل الذي شهدته في الاجتماع الختامي للجنة التحكيم، لولا الخلاف حول من ستذهب إليه جائزة لجنة التحكيم، إذ اقترح دافيد بيير فيلا أن تُمنح الجائزة إلى المخرج التونسي الراحل (الطيب الوحيشي)، الذي أقام طويلاً في الإمارات العربية المتحدة، ورحل في شباط/ فبراير الماضي، لتكون الجائزة تكريماً له على مسيرته السينمائية، وليس لفيلمه (همس الماء). وقد أيّد الاقتراح كل من أوبيرتو وبالاسيو، بينما كانت وجهة نظري وأسماء هوري، أن الجائزة ليست تكريمية لشخص، بل لفيلم من المسابقة الرسمية. أما التكريم الذي يستحقه الوحيشي، فيمكن أن نطلب من اللجنة المنظمة إيجاد شكل آخر له، لكن الآخرين أصروا على الاقتراح، فصار قراراً.

قبل ذلك منحت اللجنة جائزة أفضل ممثلة إلى أنجيلي بياني (الفلبين)، وجائزة أفضل ممثل إلى عرفان خان (الهند) مع التنويه بالأداء المميز للممثل الشاب الصاعد حامد اليبور الذي لعب دور هرمز في الفيلم الإيراني. وقد منحت اللجنة هذا الفيلم جائزة أفضل سيناريو للكاتبين حسين قروخزاد وعباس أميني. أما الجائزة الكبرى؛ فقد ذهبت إلى الفيلم الهندي (أغنية العقارب) الذي أخرجه وكتب له السيناريو أنوب سينغ، وقدم في جماليات ساحرة، سحر حكاية الحب والخيانة، وسحر الأغنية التي ورثتها الحفيدة عن الجدة، وبها يبرأ اللديغ من السم، فالفن والبكارة (الصحراء) هما البلسم.

لا شبيه لمهرجان زاكورة، الذي جعل شعاره لهذه الدورة (تَمَثُّل ظاهرة الهجرة في السينما الإفريقية) إلا خلية النحل. فإلى عروض المسابقة الرسمية، كانت بانوراما الفيلم المغربي، وعروض للأطفال، وعرض خاص للفيلم العماني (مدن التراب) وهو وثائقي يقوم على ما يجمع في العمران بين زاكورة وسلطنة عمان. كما كان للصحافة والنقد لجنتها برئاسة الصحافية الفرنسية والكاتبة كاترين رويل صاحبة البرنامج الإذاعي الأسبوعي (سينما بلا حدود) في إذاعة فرنسا الدولية ما بين (١٩٨٢-٢٠١٢).

وإلى ذلك كانت مسابقة السيناريو، ومسابقة الفيلم الجهوي، وهما بمثابة ورشة لاكتشاف وتدريب الشباب، مثل ورشة التصوير والإضاءة. وقد أُحدِثَتْ في هذه الدورة جائزة جديدة هي جائزة الجمهور التي منحت إلى الفيلم الفلبيني (أمتعة)، وكم كان مؤثراً حديث الشباب ممن تولوا هذه الجائزة، ومنهم من كانوا يجمعون بين الدراسة صباحاً ومشاهدة العروض مساءً.

كما استضاف المهرجان (الملتقى الإفريقي للهجرة والسينما) والذي جمع سينمائيين ونقاداً وصحافيين وخبراء في الهجرة، وتداولوا في الموضوع الذي جعله المهرجان شعاراً له. كما أُقيمتْ ندوة (التلقي بين الأدب والسينما) وشاركت فيها مع سعيد بنكراد والميلودي شغموم وعائشة بلحاج وعزيز الراشدي.

خلية نحل هي بحق في الواحة/ لُغزالة زاكورة، يلفحك الليل ببرودته القاسية، ويذكرك النهار بحرّه في الصيف، كما يذكرك وادي درعة بشامة الجنوب السوري درعا، أو تذكرك اللشمانيا في دواوير تنزولين من إقليم زاكورة في اللشمانيا بمدينة حلب. وفي غمار النخيل والجمال وكثبان الرمل والمخيم الصحراوي وهدأة المدينة السياحية الصغيرة.. في غمار الوفاء الذي تنبض به أرواح أبناء زاكورة لغزالتهم، وفي الصدارة صاحب فيلم (أحلام واحة) المخرج عزيز أخويدار، كانت عودتي ممتلئاً بعبق الصداقة والثقافة و.. السينما.

وفر المهرجان فضاء الحوار لقضايا ذات أهمية في السعي إلى سينما مختلفة وجديدة

جمع المهرجان سينمائيين ونقاداً وصحافيين تداولوا موضوع (الهجرة والسينما)

زاكورة مفعمة بعبق الصداقة والثقافة والسينما والإنسان



اشتهر ميجيل دي سرفانتس بروايته (دون كيشوت) التي تعد من أهم الأعمال الروائية العالمية ونشرت لأول مرة عام (١٦٠٥م)، وتم تكريمه في ديسمبر (٢٠١٥) بمناسبة مرور أربعة قرون على صدور تلك الرواية الأشهر، ولم تعقد احتفالية تُذكر في العام التالي (٢٠١٦) في مناسبة ذكرى وفاته التي توافق (٢٢ إبريل ١٦١٦)، ويُدفن في اليوم التالي الذي رحل فيه شكسبير أيضاً.



هند محفوظ

من أشهر رواياته (دون كيشوت)

سرفانتس.. كاتباً مسرحياً

لكن سرفانتس كتب المسرح أيضاً والذي يسمى (انترمس)؛ وهو أحد الأجناس المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد وتمتد قرابة ربع الساعة وتمثل نبض الشارع، وإذا كان يغلب عليها الطابع الكوميدي الهزلي، فهذا لا يعني خلوها من الأفكار الجادة. وقد صدرت مؤخراً ثمانية نصوص مسرحية قصيرة كتبها ميجيل دي سرفانتس قبل (دون كيشوت)، لكنها لم تنشر لعدم إقبال المنتجين على أعماله المسرحية، فقام سرفانتس بتنحيتها جانباً في صندوق وحكم عليها بالصمت المؤبد. وصدرت المسرحيات عن الهيئة المصرية العامة للكتاب تحت عنوان (انتخاب العُمد)، ونقلتها من الإسبانية إلى العربية هالة مدكور التي كتبت مقدمة ضافية للمسرحيات، كشفت من خلالها عن قيام سرفانتس، بتعديل طريقته في البناء الدرامي للكوميديا، لكي تتناسب مع تطور الذوق العام في عصره، كما استغنى عن بعض القواعد الأرسطية، لكي يحظى بإعجاب الجمهور، وليخرج عمله من دون التقيد حرفياً بالقواعد المتعارف عليها وقتها، والتي حرص على الالتزام بها في أعماله السابقة، كما تناول سرفانتس الموضوعات الحيوية الملحة القريبة من الناس، بعدما عاصر أجواء بلاده التي كانت تموج بالاضطرابات في تلك الفترة. ويتميز المسرح السرفانتي ومسرح (الإنترمس) بصفة خاصة بغزارة الموضوعات وتنوعها.

ويعد سرفانتس من أبرز كتاب المسرح الإسباني، الذين ساهموا في إرساء قواعده، وكتبوا أعمالهم أثناء فترة ازدهاره، وكما يعتبر سرفانتس أحد أهم ثلاث شخصيات قامت على أكتافهم دعائم المسرح الإسباني وهم: لوبي دي بيجا، وكالديرون دي باركا، إضافة إليه، كما مهد سرفانتس لقيام المسرح القومي الإسباني، حيث ينتمي إلى من أُطلق عليهم (جيل التراجيديين)، الذين لم يتبعوا خطوات الكلاسيكيين؛ بل استقوا أعمالهم من التاريخ والأحداث التي مرت ببلادهم.

ولد سرفانتس بمدينة (قلعة نهر إنارس) أو (الكالا) في (٢٩ سبتمبر ١٥٤٧)، حيث أمضى حياة صعبة، بين كدر وعوز، كما اتسمت فترة مراهقته بالتوتر، فقد عمل والده حلاقاً، وهي مهنة تدر على صاحبها دخلاً



شكسبير



هالة مدكور

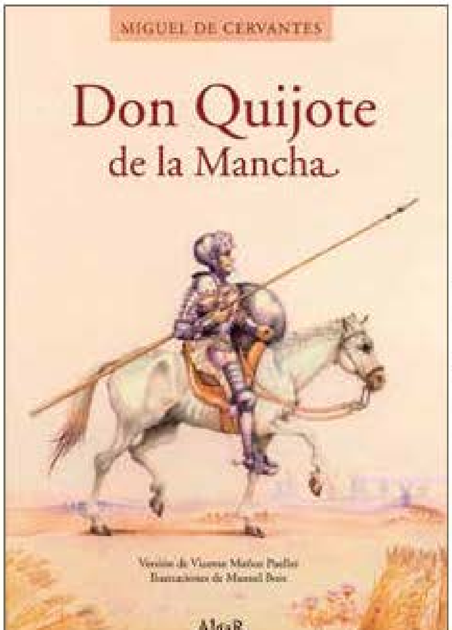
مثواضعاً، وقد صور سرفانتس طفولته القاسية من خلال نص (قاضي الطلاق)، ثم رحلت أسرته إلى قرطبة عام (١٥٥٣)، وهناك التحق بالمدرسة الابتدائية، وفي عام (١٥٦٤) درس في مدرسة اليسوعيين في إشبيلية، لينتقل إلى مدريد وهناك تلقى دروساً خاصة بالآداب، كما وردت إشارات في أعماله إلى أنه تلقى الدروس في جامعة (سلامنكا)، ومن بين هذه الأعمال النص الإنترمسي (كهف سلامنكا) الذي عبر من خلاله عن حال التعليم في بلاده.

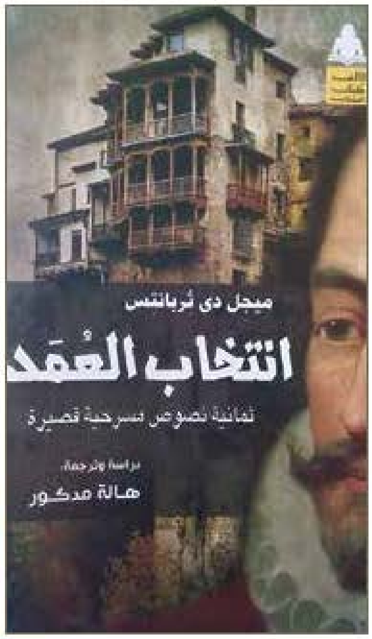
كما سافر إلى إيطاليا هرباً من الزج به في السجن بعد مشكلة حدثت معه، وهناك تعلم اللغة الإيطالية وقرأ لكبار الأدباء والكُتاب الإيطاليين، قضى هناك قرابة اثني عشر عاماً، وقد انضم سرفانتس إلى الجيش الإسباني خلال فترة إقامته في إيطاليا واشترك في الموقعة البحرية (لبانتو) عام (١٥٧١)، وأصابته رصاصات العدو في بطنه ويده، وقد انعكست أجواء الفترة التي قضاها كجندي بالجيش على شخصية (العسكري) الشاعر في (إنترمس) (الحراسة المشددة).

وفي العام (١٥٧٥) يقرر سرفانتس العودة إلى إسبانيا، لكنه وقع في الأسر في طريق عودته على يد القوات التركية، فتم الزجّ به في سجون الجزائر ليقضي بها خمس سنوات أسيراً، حيث باءت محاولاته العديدة للهرب بالفشل، حتى نال حريته في عام (١٥٨٠) بعد دفع فدية من المال، وقد كشف عن تفاصيل تلك التجربة في مسرحيتيه (معاهدة الجزائر)، و(حمامات الجزائر).

وبعد عودته إلى وطنه، وبمناسبة الاحتفالات بانتصار الملك فيليبي الثاني في حملة جزر أثورس، جرى تقديم العروض المسرحية بكثرة في مدريد، ما أثرى المعرفة لديه بالعديد من كتاب المسرح وأعمالهم، ومنذ منتصف عام (١٥٨٣) كرس حياته للكتابة المسرحية ثم تزوج امرأة تصغره بثمانية عشر عاماً، وقد استلهم من زيجته هذه موضوع الزواج غير المتكافئ بسبب التباين الواضح في عمري الزوجين في كتابته لنصيّ (قاضي الطلاق)، و(العجوز الغيور) من نصوص (الإنترمس) التي نحن بصددها.

وقد رحل سرفانتس إلى إشبيلية، بعد أن اضطرته الظروف المعيشية للعمل هناك في وظيفة حكومية كمحصل للضرائب ووكيل



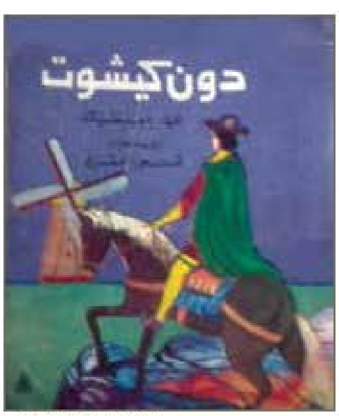


لتموين الأسطول الإسباني، وقد تناول تفاصيل هذه الوظيفة وتبعاتها من خلال شخصية العسكري، الذي يظهر خلال أحداث نص (عرض الأعاجيب) الذي يتناول نظرة المجتمع الإسباني لظاهرة نقاء الدم وتسلط فكرة الأنساب والأصول العائلية عليه، إذ إن عدم نقاء الدم والولادة غير الشرعية، قد مثلتا عائقاً أمام الترقي في طبقات المجتمع، كما يحول دون الحصول على أي نوع من المناصب الوظيفية، وأثناء وجوده في إشبيلية قام بمصادرة مخازن يملكها بعض رجال الدين هناك، فصدر قرار بحرمانه دينياً، وتفسر تلك الواقعة سخريته الدائمة في أعماله من رجال الدين على نحو واضح في نص (كهف سلامنكا) الذي يناقش الأفكار السلبية والمعتقدات الخاطئة التي تسيطر على عقول الناس بمختلف طبقاتهم الاجتماعية وتنوع مستوياتهم الثقافية.

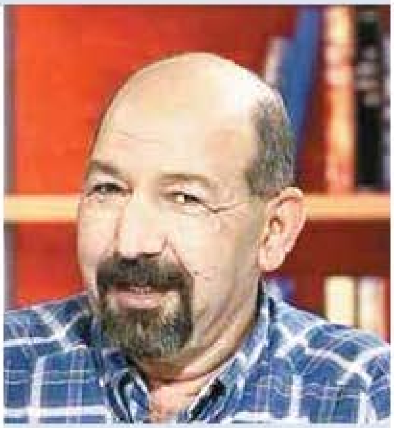
ويوجد عملان فقط من بين نصوص الإنترمس الثمانية تمت كتابتهما شعراً وهما: (الديوث والأرمل)، و(انتخاب عمد داجانثو)، وكتب الستة الباقية نثراً وهي كالتالي: (قاضي الطلاق)، و(الحراسة المشددة)، (ابن بتكايا المزيف)، و(عرض الأعاجيب)، و(كهف سلامنكا)، و(العجوز الغيور).

تتسم شخصياته الدرامية بالحيوية، نظراً لما تتمتع به من روح نقدية كوميدية، حيث اتخذت من خبرته الواقعية الإنسانية نقطة انطلاقها لتبلورها في تلك الصورة، بعد أن تنأى بها عن النمطية.

صدرت مؤخراً ثمانية نصوص مسرحية قصيرة كان قد كتبها قبل روايته الخالدة (دون كيشوت)



غلاف (دون كيشوت)



سعيد بن كراد

الرواية والسينما

بين الكلمة والكاميرا

تقوم الروابط بين الرواية والسينما على ما يفصل بين المساحات التي تستثيرها اللغة في ذاكرة القارئ، وبين تلك التي تعرضها العين على المشاهد/ الرائي، فما تقوم الصورة بتمثيله ليس معادلاً استنساخياً للعوالم المادية أو لتلك التي تبنيها اللغة، إنها في الحالتين معاً مضاف بصري إلى الممثل فيهما، وذاك ما يميز اللغة عن الصورة: إن اللغة خطية ممتدة في الزمان، أما الصورة فإمساك فضائي بالأشياء والكائنات، فقد تكون الصورة تمثيلاً بصرياً لعالم موجود في كائناته وأشيائه، ولكنها ليست رديفاً أميناً له، إنها وسيط بين مادية هذا العالم وبين معناه في الذهن، وهي بذلك سبيل الوعي إلى الانفتاح على ما يوجد خارجه. وهو ما يعني أن هناك تفاوتاً بين العوالم التي نُبصر فيها وبين تلك التي نتكلم فيها (ريجيس دوبري). إنه الفاصل أيضاً بين ما تقوله الرواية لفظاً وبين ما تعيد السينما صياغته في البصري.

وهذا أمر بيّن، فالصورة واللغة تندرجان ضمن نشاطين ذهنيين مختلفين: ما يُصنف ضمن (الإدراك الحسي)، فهذا النشاط يشترط وجود موضوع تستوعبه العين باعتبار (حقيقته)، لا باعتبار عناصر الوهم أو التضليل فيه، حينها نكون أمام كل الصور التي تسعى إلى الارتباط بموضوع تمثيلها إلى حد التشابه أو الإحالة على ما يوهم بالتطابق المطلق معه، كما هو الشأن مع كل الصور التي نتداولها عن أنفسنا وأصدقائنا وعن الطبيعة والأشياء والكائنات ستكون الصورة في هذه الحالة وثيقة الصلة بكل الانطباعات التي تأتيها عن طريق الإبصار، بعبارة أخرى، إن الإدراك الحسي أسير موضوعاته، فالعين التي ترى لا تستطيع فكاكاً من الأشياء الموضوعة للرؤية.

وهناك ما يُصنف ضمن (التمثُّل)، ويتعلق الأمر بعملية لا تكترث للأصل المادي في التمثيل: إنها على العكس من ذلك، تشترط غياب الموضوع لكي تُنتج صوراً متغيرة ومطاطية ودائمة التحول. فما يحضر في المخيلة ليس موضوعاً فعلياً، بل مجمل صوره الممكنة، الحقيقية منها والوهمية، كما خزنتها ذاكرة لا تلتزم دائماً بحقيقة ما يتسرب إليها: فالتخزين يتم في العادة وفق مصفاة تُمليها أهواء الذات وتقلباتها، أي أنها تنتقي صوراً تستجيب لحاجات متغيرة في الزمان وفي المكان. وفي هذه الحالة، فإن الصورة لا تكتفي بنسخ الواقع، بل تُسرب إليه كل أشكال القلق التي رافقت الإنسان على الأرض. وبذلك تكون التجربة التي يستحضرها التمثل أغنى من التجربة الحقيقية.

بعبارة أخرى، يقتضي إدراك العالم واستحضاره في الذاكرة وجود سيرورتين مختلفتين ومتكاملتين: سيرورة مفهومية هي التي تقدم تعريفاً للشيء كما يتحقق في اللغة التي يتشكل من خلالها مضمون ما يتم تمثيله في الذهن (التعريف الذي نقدمه لكلمة ما مثلاً).

> بين حقيقة الأشياء في الواقع وحقيقتها في الصورة هناك رؤية أخرى هي مادة التخيل والأساس الذي يقوم عليه الإبداع

وسيرورة أيقونية تقوم على الربط بين مجمل النسخ التي تشكل في مجموعها خطاطة عامة (أو بنية إدراكية حسب مصطلحية أومبيرتو إيكو) هي ما تحتفظ به الذاكرة. واستناداً إليه؛ نتعرف إلى الموجودات الفعلية، ما يشبه (السنن الأيقوني) الذي يقوم بالربط بين علامة غُرافية وبين مدلول إدراكي. وهذا الربط هو الذي يُسند التعرف إلى العالم ويمنح الإنسان القدرة على تعقل الكون وتأويله.

فما بين حقيقة الأشياء في الواقع، وحقيقتها في الصورة، هناك رؤية أخرى تخلق عالماً لا يزدهر إلا في المخيلة، وتلك هي مادة التخييل والأساس الذي يقوم عليه الإبداع. يقال (إن أزهار ليني Linné لا تشبه إلا قليلاً أزهار اللسان)، وليست تلك حقيقتها في الصورة أيضاً (وليني هذا هو عالم طبيعة سويسري من القرن الخامس عشر). والمراد من هذا أن الزهرة في الذاكرة ليست محاكاة لزهرة موجودة في الواقع، إنها القيمة التي تحيل عليها كل الزهور. لذلك لن تكون التجربة الأولية هي أصل المضامين، بل موقع الأشياء التي يتم تمثيلها في التجربة الإنسانية. فنحن لا نرى ولا نبتهج برؤية الأشياء كما هي، بل نستحضر ذكرياتنا معها.

إن هذه الصور لا تسكن العين، فالعين لا تراها، بل تعشش في الوجدان وتمده بما يقلقه أو يريحه أو يوسع من مدى المتخيل عنده. فعندما تختفي الشجرة الماثلة أمامنا، يبدأ نشاط من طبيعة أخرى. إننا لا نستحضر الشجرة الفعلية، بل نستحضر تجربتنا نحن مع هذه الشجرة وفق ما يحيل عليه المخزون الرمزي في حياتنا. وبذلك تكون الشجرة الثانية أغنى بكثير من الشجرة الأولى وأطول عمراً منها أيضاً. وفي جميع الحالات، فإن ما يميز الصور، ضمن هذا النشاط التمثلي، هو تحولاتها الدائمة. إنها ليست معطى ثابتاً في الذاكرة، بل هي غطاء لانفعالات الذات وتقلباتها.

وضمن أولويات الإدراك، يمكن تصور العلاقة المركبة بين الرواية والسينما. وهو أمر تكشف عنه عملية نقل رواية ما إلى فيلم. إن إكراهات اللغة في الرواية تفرض على السارد سيرورة خاصة في تقديم شخصياته مثلاً، إنه يسرب بالتتابع واجهات تراكم لحظات هي ما يشكل معناها الكلي. وعلى العكس من ذلك، ما يتم في السينما، إن الشخصية معطاة بشكل كلي دفعة واحدة. بعبارة أخرى، لا تحضر الشخصية في المكتوب باعتبارها موضوعاً قابلاً للإدراك، بل ترسم حدود شحنة دلالية هي وجهه المشخص.

تقترح الرواية شخصية تنمو بالتتابع في مخيلة القارئ، وهي بذلك متعددة الواجهات النفسية والسلوكية، إنها قد تكون ممتلئة من حيث الصفات ومن حيث انتماؤها القيمي والإيديولوجي، وقد تكون محددة بفضاء بعينه، إلا أنها تظل مع ذلك متطورة في وعي القراء وتنوعهم، إنها تكبر معهم وتتغير ملامحها مع تطور الوعي عند كل قارئ. ولكنها حين تتحول إلى فيلم، فإنها تفقد هذا الغنى وتفرض على القراء واجهة واحدة يتم التعرف إليها من خلال ممثل فرد لا يمكن أن يغير من ملامحه أو صفاته الخارجية. حينها لن يكون معدلاً لكل الصور الذهنية الممكنة التي تحيل عليها الشخصية في اللغة، بل صورة واحدة منها.

لذلك تبدو الشخصية (المكتوبة) أغنى بكثير من الشخصية (المصورة)، لأن الممثَّل في اللغة قابل للتكيف مع وجدان القراء واختلافهم في السن والمستوى الثقافي. بعبارة أخرى، إن الشخصية في المكتوب تكبر مع القارئ وتغتني بتجاربه، في حين تظل الصورة واحدة في الفيلم، لأنها تتجسد في ممثل لا يمكن أن يكون إلا ما تلتقطه العين باعتباره حقيقة منتهية في الزمان وفي المكان. فعندما يتجسد المكتوب في سند بصري، يفقد جزءاً من ممكناته في الذاكرة (لن تستطيع كل الصيغ التصويرية التي نقلت ثلاثية نجيب محفوظ إلى التلفزيون أو السينما تقديم صورة عن أحمد عبدالجواد، يمكن أن توازي تلك التي انتشرت في وجدان الناس من خلال اللغة).

وهو ما يعني أن المفاهيم تهذب وتُعمم التجارب وتضعها للتداول في انفصال عن الحالات الخاصة؛ أما الصورة، فمرتبطة بالتجربة التي تقوم بتمثيلها وتُشخصها ضمن شحنة انفعالية مخصوصة، إنها تَعرض خصائص وصِفات وحالات، كما يمكن أن تنظر إليها العين، لا كما يمكن أن تفكر فيها الكلمات.

إن اللغة خطية ممتدة في الزمان أما الصورة فإمساك فضائي بالأشياء والكائنات

إننا في الحقيقة لا نستحضر الشجرة العقلية بل نستحضر تجربتنا نحن مع هذه الشجرة وفق المخزون الرمزي لدينا

ما يميز الصورة هو تحولاتها الدائمة لأنها ليست معطى ثابتاً في الذاكرة بل هي غطاء لانفعالات الذات وتقلباتها



صباح فخري على المسرح مع فرقته

ذات جذور صوفية

القدود الحلبية

من الفنون العربية الأصيلة



هيثاء رفعت

تعد الموسيقا جزءاً لا يتجزأ من المشهد الثقافي لأي مجتمع، وأهل حلب ليسوا استثناء، إذ عُرف عن أهل حلب الشهباء وسكانها منذ قديم الزمان اهتمامهم الكبير بالموسيقا العربية وفنونها الأصيلة، فمنذ القدم كان لهم شأن كبير بفنون الموسيقا التي احتلت مساحة كبيرة من حياة أهلها وروادها، ومن أكثر ما اشتهرت به حلب عبر العصور (القدود الحلبية) التي أصبحت علامة فارقة للمدينة حتى يومنا هذا، على رغم مرور السنين.

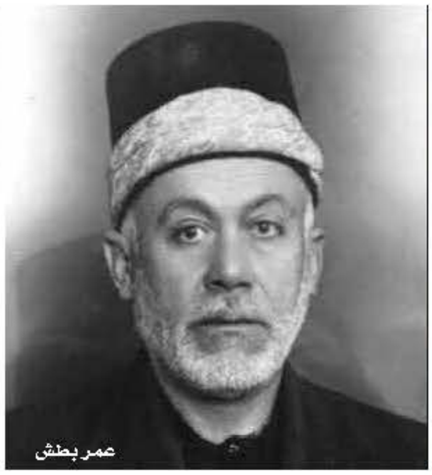
وما انتشار القدود بحلب إلا نتيجة موضوعية لتبني حلب العديد من الفنون الموسيقية الوافدة إليها بسبب موقعها التجاري والفني، إضافة إلى دور الإذاعة في توثيق وتسجيل العديد من تلك القدود ضمن وصلات الغناء التراثية، وليتعرّف إليها المستمع بأصوات عدد من المطربين، وفي مقدمتهم الفنانان محمد خيري وصباح فخري، وقبلهما الشيخ عمر بطش وغيره.

ومن منا لم يغن (قدك المياس يا عمري)، و(على العقيقة اجتمعنا)، و(البلبل ناغى على غصن الفل) وغيرها.

بعض الدراسات تُرجع بدايات القدود لعام (٣٠٦) ميلادي، وتذكر هذه الدراسات أن القس السرياني (مار أفرام) أدرج هذه الألحان لترغيب الناس، ومن هذه الألحان كانت انطلاقة القدود، وكما هو معروف فإن قدود القس مار أفرام في الكنيسة السريانية هي أقدم القدود في حلب.

والشبه كبير بين القد الحلبي وشعر الموشح، لكنّه يفوقه بساطةً من حيث اللحن، الذي لطالما تكرر مع اختلاف مقاطع النص الشعري وأدواره، وظهر هذا الفن واكتمل بشكل واضح في منتصف القرن الثامن عشر، وانتشار حركات التحرر


محمد خيري


عمر بطش


سيد درويش

والتنوير التي شجعت المبدعين والشعراء والمفكرين والأدباء على تأكيد الهوية العربية.

عزا الباحثون التسمية لنظريتين؛ الأولى تقول إن اسم القدود جاء من (قد المرأة) ويُشبهها بالرشاقة، والجمال، أما النظرية الثانية فتقول إن كلمة (قد) تعني المقاس، وسُميت قدوداً لأنها مبنية على قدّ عريض وألحان دينية أو مدنية كانت معروفة وشائعة؛ والقد في اللغة هو القامة والمقدار، واصطلاحاً هو أن تصنع شيئاً على مقدار شيء، وشيئاً على قدّ شيء في الإيقاع والموسيقا وما يوافقهما، وفي القد قد تتماثل القافيتان وحرف الروي في المجمل وهذا هو القد في أحد معانيه.

نستطيع تمييز نوعين للقدود؛ الأول النوع الشعبي المتوارث عن الأجداد والكاتب غير معروف مثل أغاني (عموري) و(يا حنينة)، ومنها ما هو معروف كاتبها مثل (يا طيرة طيري يا حمامة) لأبي خليل القباني، و(سيبوني يا ناس) لسيد درويش. أما النوع الثاني من القدود فهي القدود الموشحة والتي تكون مبنية على نظام الموشحات المعروفة لكن بلحن القدود، وهو القد الموشح وعادة يكون مبنياً على نظام الموشح المعروف من حيث الشكل الفني، وما يميزه عن الموشح المتكامل، هو الصياغة اللحنية التي تأخذ في الأول طابع القدود وفي الثاني طابع الموشح، وفي كليهما تظهر النكهة المحلية التي ترتكز على الخصوصية في تناول النغمة الموسيقية.

وغُنيت القدود بأغلب دول الوطن العربي وبسوريا بشكل خاص، ولكنها انتشرت بشكل أساسي في مدينة حلب، وتطورت وتفاعلت مع عناصر البيئة المحلية حتى أصبح لها طقوسها وأماكنها الخاصة، ولا تخلو مناسبة دينية أو اجتماعية في حلب من هذا اللون الطربي.

ومن أمثلة القدود الحلبية (قد): (تحت هودجها وتعانقنا.. صار ضرب سيوف يا ويل حالي). وهو مأخوذ عن الأغنية الدينية التي تقول: (يا إمام الرسل يا سندي.. أنت باب الله معتمدي).. ولهذا غالباً ما يختلف كلام القدّ الواحد من بلد عربي إلى آخر.

وكان للزوايا والتكايا الصوفية بحلب دور كبير في تطوير فن القدود، ومن أشهر الزوايا الزاوية الهلالية، التي استمرت بعطائها الصوفي والفني ٤ قرون ، وتخرج فيها عدد كبير جداً من أعلام الإنشاد والموسيقا مثل، مصطفى بشنك ومحمد عقيل وأحمد رحال وصبحي الحريري وغيرهم، وهكذا استطاعت حلب أن تحافظ على فن القدود وتتبناه وتطوره حتى ارتبط باسمها، وأصبحت (القدود الحلبية) فناً معروفاً على مستوى الغناء العربي والعالمي.

اشتهرت القدود في مدينة حلب وأصبحت علامة فارقة مرتبطة بالمدينة

استوعبت حلب العديد من الفنون الموسيقية الوافدة عليها ما أسهم في انتشار القدود


مدينة حلب



ارتادته مبكراً بمحاولات فردية

المــرأة العربيــة والإبداع الموسيقي



خلف محمود أبوزيد

حاولت المرأة العربية ارتياد مجال الإبداع والتلحين الموسيقي، وكانت المحاولات الإبداعية الأولى لها فردية ضئيلة العدد، إلا أنها أفلحت في النهاية في فرض وجودها كملحنة ومبدعة موسيقية، وإن ظل عددهن قليلاً مقارنة بعدد المبدعين الموسيقيين من الرجال، وعبر هذه السطور نحاول إلقاء الضوء على عطاءات المرأة العربية في مجال التلحين الموسيقي، من خلال استعراض أسماء وأعمال بعض المبدعات من الموسيقيات العربيات اللواتي أصبحت لهن مكانة مميزة في الحياة الموسيقية العربية.

بداية لم يظهر إبداع المرأة العربية الموسيقي بشكل واضح، بل بدأ بمحاولات متناثرة، حيث كان قاصراً على تأليف بعض الأغاني والمقطوعات الصغيرة في معظم الأحيان، وخلال هذه المرحلة تقابلنا محاولات سيدة الغناء العربي أم كلثوم، التي حاولت اقتحام مجال التلحين والتأليف الموسيقي بجوار الغناء، لكنها فشلت في الاستمرار، ويقال إنها شاركت في بعض الجمل اللحنية والتعديلات في أغانيها فقط، إلا أن لها محاولتين في مجال التلحين الموسيقي، المحاولة الأولى عام (١٩٢٨م) بأغنية (على عيني الهجر) كلمات أحمد رامي، والأخرى عام (١٩٣٦م) بأغنية (يا ريتني كنت النسيم) وهي من كلمات أحمد رامي أيضاً. كما قامت المطربة نادرة بالعديد من محاولات التلحين الموسيقي، حيث بدأت تلحين قصائد لنفسها، لمجموعة من الشعراء، أمثال خليل مطران، وعباس العقاد، ولحنت عدة أغان للإذاعة المصرية، من أشهرها أغنية دينية (يا رب هيئ لنا من أمرنا رشدا).

تعد بهيجة حافظ أول مؤلفة موسيقية عربية للموسيقا التصويرية، حيث تعلمت الموسيقا على يد المايسترو الإيطالي جيوفاني بورجيزي، ثم ذهبت إلى القاهرة من أجل أن تخوض مجال التأليف الموسيقي بشكل أكثر احترافية، ويحسب لها أنها أول عربية تحترف مجال الموسيقا التصويرية، التي كان تخصصها الأول، قبل أن تتجه إلى التمثيل والإنتاج وكتابة الأفلام، حيث قامت بوضع الموسيقا التصويرية لعدد من الأفلام منذ عام (١٩٣٠) هي: (زينب، ضحايا زهرة، ليلى البدوية، السيد البدوي، ليلى بنت الصحراء، الاتهام)، كما لحنت لهذه الأفلام عدداً من الأغاني، ويقال إنها أول من لحنت للمطرب وديع الصافي، وأول من فكرت في إنشاء نقابة للموسيقيين عام (١٩٣٧م).

تعد لور دكاش من أوائل النساء العربيات اللاتي احترفن مجال التلحين الموسيقي، الذي بدأته في سن السابعة، بعد أن تعلمت من والدها جورج دكاش أصول الغناء والعزف، كما تعلمت المقدمات الموسيقية والموشحات، حيث قامت بتلحين أغنية (طلوع الفجر) للإذاعة المصرية، ثم تلتها أغنيتها الأشهر (آمنت بالله)، كما عزفت أيضاً مع فرقة عبدالوهاب، وأنجزت طوال مسيرتها مع التلحين الموسيقي نحو (٩٠) لحناً، حتى وفاتها في عام (٢٠٠٥م).

وإذا طرقنا أبواب التلحين الموسيقي النسائي عربياً في العصر الحديث، تطالعنا المصادر الموسيقية العربية بأسماء ملحنات قليلات، ونتاج غير كثير، نذكر في مقدمتهن: أسماء حمزة السودانية الأصل، التي لحنت ما يقرب من (٨٠) لحناً، وغنى لها عشرة فنانين سودانيين، أمثال: عبدالكريم الكابلي، ومحمد ميرغني، وعابدة الشيخ، وعماد أحمد الطيب، وآخرون.. وكان أول لحن قدمته هو (يا عيوني)، من ديوان (ليالي الملاح التائه)، للشاعر علي

محمود طه، وذلك في عام (١٩٥٧م)، وأول لحن أظهرها كملحنة هو (الزمن الطيب)، وهو من كلمات سيف الدين الدسوقي وغنته سمية الحسن، كما لحنت أوبريت (عزة) وهو من كلمات عبدالله أبو قرون، وقد استطاعت تحقيق نجاح كبير في مجال التلحين الموسيقي، وفي العراق يبرز لنا اسم الملحنة أنغام والي، وأنغام البطاط، وهي ملحنة عرفت بألحانها المسرحية للأعمال الشعرية الرصينة، نذكر منها اللحن الذي لحنته لقصيدة (الحماقة) المترجمة عن اللغة الإسبانية للشاعر الإسباني روفائيل البرتي.

مع انتشار التعليم الموسيقي الأكاديمي المنتظم، ارتاد مجال الإبداع الموسيقي جيل جديد من المبدعات الموسيقيات، حيث ازدادت فرص نشر وتسجيل إبداعاتهن، بل وتأثرت مجموعة منهن بتيارات التأليف الموسيقي المعاصر المختلفة، حيث قمن بالإبداع بأساليب معاصرة ومواكبة للتطور الموسيقي العالمي، ويطالعنا في ذلك اسم عواطف عبدالكريم، التي تعد من جيل الوسط في التأليف والتلحين الموسيقي القائم على أساس أكاديمي، حيث لها مجهودات رائدة في هذا المجال، فلها عدة مؤلفات على آلة البيانو للأطفال، ولحنت موسيقا عدد كبير من المسرحيات، مثل (لعبة النهاية) لصموئيل بيكيت، و(رحلة خارج السور) لرشاد رشدي، و(الطرف الآخر) ليوسف إدريس، و(مدينة الأحلام والأربعين حرامي) لمسرح العرائس.. إضافة إلى وضعها مجموعة كبيرة من موسيقا مسلسلات وبرامج وفواصل للإذاعة، إلى جانب مؤلفاتها من الكتب والأبحاث والمقالات في المجال الموسيقي. وكذلك الموسيقية مونا غنيم، التي تعد ذات أسلوب يتميز بألحان انسيابية مقامية، مع لغة هارمونية حديثة، حيث أتاح لها السفر إلى الخارج من أجل استكمال دراساتها العليا في التأليف الموسيقي، الاطلاع على أحدث المدارس الموسيقية العالمية، في التأليف والتلحين الموسيقي، فدرست على يد المؤلف الموسيقي العالمي توماس كريستيان، وحصلت على أعلى مؤهل تخصص في التأليف الموسيقي عام (١٩٨٧م)، وقد أبدعت مونا غنيم العديد من الأعمال الموسيقية، التي تشهد لها بالموهبة في مجال التأليف الموسيقي، من أهمها مقطوعات لأوركسترا وتري عام (١٩٨٢م)، ومجموعة أعمال غنائية عام (١٩٨٧م)، ومقطوعات لآلة الفلوت المنفرد عام (١٩٩٠م)، ومتتالية للفلوت والهارب عام (١٩٩١م) ومتتالية لآلة البيانو عام (١٩٩٢م)، وقد تم تقديم كل هذه الأعمال في حفلات عامة بالقاهرة، كما قدمت أوركسترا الكونسرفتوار مجموعة من أعمالها في إيطاليا وألمانيا وتشيكوسلوفاكيا. وإلى جانب هذا الإبداع الموسيقي البحت، قامت مونا غنيم بوضع الموسيقا المصاحبة لعدة أفلام تسجيلية، من أهمها: فيلم (صيد العصاري) من إخراج علي الغزولي، وقد نالت على هذه الموسيقا شهادة تقدير من مهرجان الإسماعلية للأفلام التسجيلية والروائية عام (١٩٩١م). ومن التجارب المعاصرة التي جمعت فيها المرأة العربية بين الغناء والتلحين الموسيقي، تجربة الفنانة عايدة الأيوبي، التي قامت بتجارب ناجحة في مجال التلحين الموسيقي من خلال اتخاذها أسلوباً خاصاً لها يرتكز على كتابة كلمات الأغاني وتلحينها وغنائها أيضاً، حيث قامت بكتابة وتلحين عدد من الأغنيات لنفسها، منها: مكتوبلي، وعلى بالي.. كما اشتركت في عزف العود في بعض الأغاني. ولدينا أيضاً تجربة الفنانة والملحنة الفلسطينية ريم البنا، التي درست الموسيقا والغناء، وجمعت بين الغناء والتلحين وقيادة المجموعات الموسيقية، حيث كان لها طريقة خاصة في التأليف والأداء، ولعل تلحينها وكتابة مجمل أغانيها أكسبا أعمالها تفرداً وتميزاً في التلحين النسائي العربي المعاصر.

أم كلثوم ونادرة أول من خضن معترك التلحين إلى جانب الغناء

بهيجة حافظ أول مؤلفة موسيقية عربية قدمت موسيقا تصويرية للأفلام

لور دكاش أول من احترفت مجال التلحين الموسيقي ومن أشهر أغانيها (آمنت بالله)


بهيجة حافظ


نادرة


أم كلثوم


ريما البنا

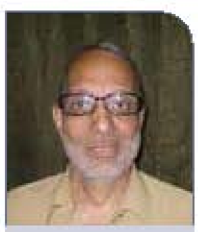

لور دكاش


أسماء حمزة



غوّاص في بحر النغم

عمار الشريعي.. أول من أدخل ربع التون إلى آلة الأورج



مجدي إبراهيم

عمّار الشريعي، العاشق للنغم، وصاحب البصمة الواضحة على الأُذن العربية.. رفضه بعض المخرجين في تلحين موسيقا تصويرية لأفلامهم لأنه كفيف، والغريب هو أن يصبح الملحن العربي الوحيد الذي يحصل على جوائز في الموسيقا التصويرية من الخارج! وعمّار خبير في التعامل مع أجهزة الكمبيوتر، وتبدأ رحلته معها منذ إضافته لـ(ربع التون) إلى آلة الأورج، واستمرت هذه الرحلة حتى تمت كتابة اسمه على الأورج الشرقي الذي تم تصنيعه في الخارج، ورغم ذلك فإن العود مازال هو الآلة الأقرب إلى قلبه، معه يحيا متوحداً، إنه نموذج للصمود والتحدي ومثال نادر للنجاح الحقيقي.

كان ميلاد الملحن، وعازف الأورج، وعازف العود عمّار الشريعي في السادس عشر من إبريل عام (١٩٤٨)، في مدينة سمالوط، بمحافظة المنيا بصعيد مصر، أحب الموسيقا منذ صغره، وتلقى تعليمه منذ مرحلة الروضة بمدرسة خاصة بالمكفوفين، ولأنه موهوب في الموسيقا، اتجه إلى دراسة الموسيقا في مناهج مركزة، إلى جانب تعليمه العام، وفي عام (١٩٦٠) حصل على الشهادة الابتدائية. وقد هيأ له الله سبحانه وتعالى فرصة التعلم على يد مدرس التربية الرياضية بالمدرسة عبدالله محسن، وكان موسيقياً محترفاً، وتبناه الرجل ووجهه للطريق الصحيح، وذات يوم راسل عبدالله مدرسة (هادلي) الأمريكية لتعليم المكفوفين ليعرض عليهم تعليم تلميذه الكفيف عمّار في مدرستهم، وظل عمّار يدرس بالفعل وفقاً لمناهج تلك المدرسة، عزف على آلة البيانو مذ كان عمره ست سنوات، واستمر يدرس فيها لثماني سنوات، ولم يتخل عنه أستاذه في تحصيل العلوم الموسيقية، ثم بدأ يعلم نفسه العزف على آلة الأوكورديون فتفوّق فيه وحصل على المركز الأول، وحصد عشرات الشهادات التقديرية وميداليات التفوق في المسابقات الموسيقية. طوال سنوات دراسته، وبعد أن بلغ الرابعة عشرة من عمره شعر برغبة عارمة تحرّضه للعزف على آلة العود التي تحتوي كل أسرار الموسيقا العربية وقواعدها، والتي تعمق الإحساس بمقاماتها.. فبدأ يعلّم


عمار الشريعي وأسرته الصغيرة

نفسه بنفسه العزف عليها خاصة أنه كان يجيد وقتذاك قراءة التدوين الموسيقي بطريقة (برايل)، ولديه القواعد الأساسية اللازمة ليعلّم نفسه، مع ثبات النغمات في طبقاتها المختلفة في أُذنيه.. ولما حصل على شهادة الثانوية العامة، التحق بقسم اللغة الإنجليزية في كلية الآداب جامعة القاهرة في عام (١٩٦٦)، وفي الجامعة راح عمّار الشريعي يمارس هوايته وحبه الأول في العزف الموسيقي، وكان يشارك في جميع حفلات الكلية وأنشطتها المختلفة، وفي شهر يونيو من عام (١٩٧٠) تخرّج في الجامعة واتجه لاحتراف عزف الموسيقا، ما أثار غضب والديه، فتوقفا عن إمداده بالمال عقابًا له على جريمته الشنعاء.

عمل عمّار في مختلف المجالات الموسيقية بكل مستوياتها، كعازف أُوكورديون، حتى اكتسب خبرة كبيرة في الممارسة العملية، ثم تحول للعمل عازفاً على آلة الأوكورديون في فرقة صلاح عرام الموسيقية لمدة عامين، ثم اتجه إلى العزف على آلة الأورج في فرقة أحمد فؤاد حسن الموسيقية، وفي عام (١٩٧٤) قدّم عمّار أول لحن له للمطربة الكبيرة مها صبري، أُغنية (أمسكوا الخشب يا حبايب) في حفل عيد ميلاد إذاعة صوت العرب في الرابع من شهر يوليو عام (١٩٧٤)، ثم توالت الألحان: «أقوى من الزمان» للمطربة الكبيرة شادية وكانت هذه الأُغنية جديدة في كل شيء، فهي نقلة حقيقية في حياة شادية، ثم قدّم لعفاف راضي مجموعة من أُغنيات الأطفال، ثم جاءت المحطة الجديدة في رحلته: وهي الموسيقا التصويرية لمسلسلين، عرضا في وقت واحد، وهما: (الأيام) المأخوذ عن قصة للدكتور طه حسين، ولعب بطولته محمود ياسين وصفية العمري، و(أبنائي الأعزاء، شكراً) الذي عرفه الناس باسم (بابا عبده)، ولعب بطولته عبدالمنعم مدبولي وفاروق الفيشاوي وآثار الحكيم ويحيى الفخراني ومحمود الجندي.

ومع المخرج يحيى العلمي كتب عمّار الشريعي الموسيقا التصويرية للعديد من المسلسلات التلفزيونية، منها (أوديب، العملاق، هو وهي، دموع في عيون وقحة، ورأفت الهجان)، ومع المخرج محمد فاضل قدّم (وقال البحر، أبوالعلا البشري، ليلة القبض على فاطمة، أخو البنات، والراية البيضاء)، وعبدالله النديم للمخرجة التلفزيونية علوية زكي.. وفي عام (١٩٧٥) كان عمّار قد كوّن فرقة صغيرة حملت اسمه، ثم كوّن فرقة (الأصدقاء) التي استمرت لنحو ثلاث سنوات

عزف على آلة البيانو وهو في السادسة من عمره وحصد عشرات الجوائز والشهادات في آلتي الأوكورديون والعود

أثار دهشة الجميع بعد أن لحن الموسيقا التصويرية للأفلام السينمائية والأعمال الدرامية وهو الكفيف!

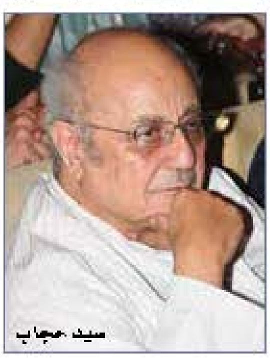

هاني شنودة


عبدالحليم حافظ


أحمد فؤاد حسن


عبدالمنعم مدبولي


عفاف راضي


سيد حجاب

لحنَ لها خلال تلك الفترة ستاً وثلاثين أُغنية، طبعت كلها على ثلاثة أشرطة كاسيت وطُرحت في الأسواق فحققت نجاحاً كبيراً في بداية الثمانينيات. وكان عمّار الشريعي تعرّف بمؤلف الموسيقا والعازف الهندي رافي شانكار Ravi Shankar، والذي نجح في إخضاع العلوم الموسيقية الأوروبية لخدمة الموسيقا الهندية، والوصول بها إلى مستويات فنية رفيعة، ثم اتجه عمّار بعدها إلى كتابة الكثير من الموسيقا التصويرية للمسلسلات التلفزيونية والإذاعية، وكتب الموسيقا للعديد من الأفلام السينمائية، منها: (الشك يا حبيبي) للمخرج هنري بركات، (الحب في الزنزانة) لمحمد فاضل، (البريء) لعاطف الطيب، (أرجوك أعطني هذا الدواء) لحسين كمال، (البداية) لصلاح أبو يوسف، و(أحلام هند وكاميليا) لمحمد خان. ولم يتصوّر أحد وقتذاك أن يقوم أعمى بعمل موسيقا لفيلم يعتمد على الصورة بالدرجة الأولى، ولكنه كان يقول للجميع إن من يكتب الحوار والسيناريو لا يرى، ولكنه يتصور.. وتشاء الأقدار أن يحصل على الجائزتين الوحيدتين في الموسيقا التصويرية، من خارج الوطن العربي في عام (١٩٨٦)، في مهرجان فالنسيا في إسبانيا عن فيلم (البريء) بطولة أحمد زكي وهالة صدقي، والجائزة الثانية لمهرجان فيفيه في سويسرا، عن فيلم صلاح أبو سيف (البداية).

ونجح عمّار الشريعي في إدخال بعض التعديلات على آلة الأورج الكهربائي المعروفة، بحيث أصبح بإمكانها عزف مقامات الموسيقا العربية، كما جعلها تصدر أصوات آلات الموسيقا العربية (العود القانون والناي) وأرسل هذه التعديلات إلى الشركات المنتجة لأجهزة الأورج، فأخذت بها وحفظت حقه في هذه التعديلات. وها هو يقول: لا أحب أن أقول اللحن وآخر يكتب أمامي الكلمات، فهذه الطريقة تقطع حبل تفكيري وتقلل سرعتي الفكرية، لأني أفكر أسرع من لساني، وكنت أتمنى أن أجد شيئاً أكتب عليه، واتصل بي صديق لي، وأخبرني أنهم في أمريكا اخترعوا برنامجاً يعمل على الكمبيوتر، يعزف العازف ويحوّله إلى كتابة، وكان أول شيء يظهر بهذا التقدم، من هنا كانت بداية علاقتي بالكمبيوتر، وبعد أن تعلمت استخدام الكمبيوتر، بدأت أفكر كيف نعمل ربع التون، كنا كعازفين لا يوجد عازف إلا وفي جيبه مفك لتغيير المسافة تحت الأُورج، لتعطي نغمة ناقصة، وأخيراً عملنا ذاكرة للكمبيوتر توضع عليها درجات السلم الموسيقي، وثبتنا مفتاحاً على البيانو لرفع أو خفض الحرف، كما سعيت مع مجموعة لعمل نوتة باللغة العربية، وعملت مع شركات الكمبيوتر التي تتعامل مع المكفوفين.


عمار الشريعي وراء الأورج

تمت كتابة اسمه على الأورج الشرقي الذي صنع في الغرب تكريماً لعطائه الموسيقي

إن رحلة عمار الشريعي في التلحين لكبار مطربي ومطربات عصره ثرية ومتميزة؛ فقد لحن للمطربة شادية ووردة وعفاف راضي وإيمان الطوخي وأنغام ولبلبة ولطيفة ونادية مصطفى وماهر العطار وعماد عبدالحليم وحسن فؤاد، كما لحن العديد من الأغنيات للشعراء منهم سيد حجاب وشوقي حجاب وفتحي قورة وعبدالوهاب محمد.



فيلم «البداية» لصلاح أبوسيف


كرّم في مناسبات عدة



مسقط

تحت دائرة الضوء

قراءات - إصدارات - متابعات

- الإنسان والحضارة
- في مزرعة جدّو علي
- (لقطات) قصص تترجم للعربية
- الألم في الرواية العربية
- اللغة العربية في زمن العولمة
- الرحلة وفتنة العجيب
- الشعر فلسفة النص

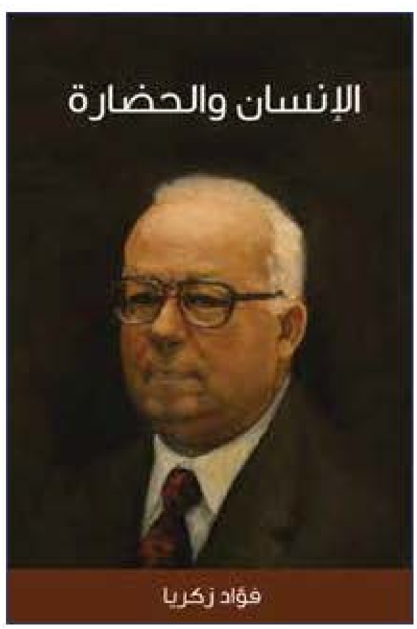
الإنسان والحضارة

فؤاد زكريا
هنداوي للنشر - القاهرة


نجلاء مأمون

يرى الكاتب في مقدمة كتابه، أن دراسة الحضارة دراسة شائقة وشاقة معاً، حيث تصور التاريخ بصورة حية شاملة، وتحاول أن تبعث الماضي متكاملاً بقدر الإمكان. والحق أن الباحثين في هذا الشأن أخذوا على عاتقهم كتابة تاريخ البشر، وزال عن البحث التاريخي الكثير من جفافه، وأصبحت الصورة التي تقدمها لنا الكتب التاريخية قريبة من تصورنا وفهمنا، كما أنها تقدم للإنسان وكأنه متكامل، حيث يكون صانعاً أو زارعاً أو شاعراً أو كاتباً، أضف إلى ذلك أن الحكم على أية حضارة في التاريخ لا بد أن يتناول بداية ما يختص بهذه الحضارة من علم وأدب وفن ومعمار، وهذا ما يجعل دراسة الحضارة أمراً شاقاً أيضاً.

ويبرز الكاتب في معرض كتابة طبيعة الحضارة، فيشير من خلاله إلى معنى كلمة



الحضارة، والتي ترجع إلى عهد حديث نسبياً، ويرى أن لكل شعب في الأرض نصيباً من الحضارة، أي أن لكل شعب قدراً منها، حيث التنظيم الداخلي لحياته. ومن التفهم لهذا الأمر يمكن أن نضع سلم الحضارة وفقاً لما وصلت إليه كل أمة من علم وخبرة وتسخير الطبيعة لها.

كما يشير الكاتب أيضاً إلى العلاقة ما بين الحضارة والمدنية، التي تتعلق بالظواهر المادية في حياة المجتمع على الأخص، حيث تتباين آراء المفكرين أشد التباين، كما يذهب علماء الأنثروبولوجيا الذين اهتموا بدراسة حضارات المجتمع البسيطة بوجه عام، ويذهب بعضهم إلى أن المدنية تتعلق بالظواهر المادية في حياة المجتمع، أما الحضارة؛ فهي الظواهر الثقافية والمعنوية في حياة الشعوب والأمم، ويضيف الكاتب أن الفرد له دور كبير في تأسيس الحضارات، حيث إن تفسيرات التاريخ تجعل للفرد باعاً كبيراً في إقامتها، حيث إن العباقرة في كل مجتمع هم الذين يغيرون مجرى التاريخ.

ويبرز الكاتب أفكاراً مهمة مؤداها، أن المخترعات تعد أنموذجاً واضح الدلالة، على وجود فئة من الظواهر الفردية الخالصة التي تغير حياة الجماعة بأسرها، والتي تظهر في البحث العميق عن الاختراعات بوجه عام، والتي تواكب كل عصر، ويشير الكاتب إلى أهمية الجانب التنظيري في الحضارة، حيث يؤكد بعض المفكرين أن تفوق اليونان في الميدان النظري جعل مرحلتهم الحضارية أرقى من المرحلة المصرية القديمة، بينما يؤكد آخرون أن مستوى الفنون الذي بلغته حضارة قدماء المصريين يجعل حضارتهم في الصدارة.

كما ركز المؤلف على العديد من سمات الحضارة ليشير إلى أن الحضارة في حلقات تطورها ووفق موقعها على أرض البسيطة تتميز بطباعها الخاصة، وإنجازاتها المتفردة، ويضيف أن العصر الحديث هو عصر الآلة، وسبقت ذلك مرحلة عاصفة


فؤاد زكريا

في الثقافة الحديثة الأوروبية، وهي التي مهدت لعصر النهضة حيث الانتفاع بالعلم والسعي إلى اكتشاف العوالم ودراسة الأمم الأخرى وما بها من حضارات ذات تراكمية هائلة.

وأخيراً؛ إن العصر الحديث سادت به ألوان الارتقاء المعنوي والروحي، بجانب الارتقاء المادي وصاحبه التطور الهائل اقتصادياً ويرى أن الشرق هو مهد الحضارات الروحية القائمة على الأديان وأن على مفكري الشرق التعمق في قيم الأصالة الخاصة بهم التي تتنافى كثيراً مع القيم المادية الغربية، حيث المشكلات التي عانتها المجتمعات الغربية، كأحاسيس العدم والتشيؤ، فأصبح الإنسان ترساً في الآلة التي صنعها بيديه. لكن أنماط الأنساق الثقافية والاجتماعية، جعلته يعايش الكثير من ملامح الاغتراب.

ويختتم الكاتب بفكرة محورية مؤداها، أن النظام الصناعي ذاته لا يحقق مشكلات الاغتراب والوحدة، إلا أن الأنساق الاجتماعية، والتي تعد مواكبة لهذا النظام الصناعي، هي التي صنعتها، والآن أصبح يسيراً الحفاظ على النهضة وحمايتها من التدهور الحضاري، الذي أصاب الكثير من الحضارات، حيث التركيز على الفرد والعمل على تطوره بما يناسب السياق الخاص به ليتقدم ولا يفقد حضارته، إن كان في الغرب أم في الشرق، وهما يختلفان إلى حد كبير.

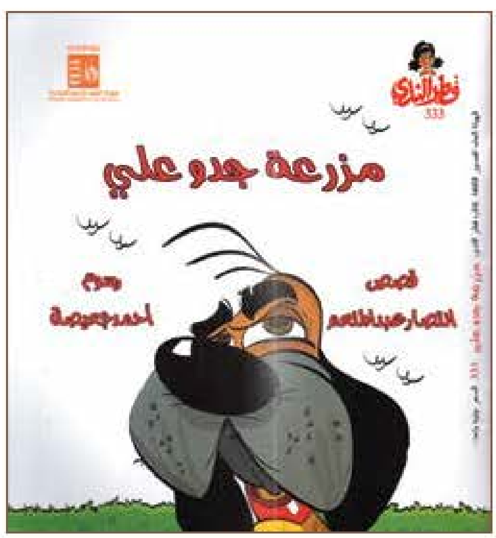
في مزرعة جدّو علي

بناء الشخصية وتوظيف مسمياتها والنهائيات الدرامية


مصطفى غنايم

تواصل كاتبة الأطفال انتصار عبدالمنعم، مشروعها الإبداعي الموجه للأطفال، من خلال اصطحاب الطفل في جولات ممتعة بالمزرعة والغابة، تجعل الطفل يعيش في أجواء مشوقة، وعوالم ساحرة مع هذه الطيور والحيوانات، وغيرها من عناصر الطبيعة الجميلة: الأشجار والفراشات والقمر والمياه، والتي تستنطقها الكاتبة لتسقط مغامراتها وتفاصيل حياتها على واقع الأطفال، وقد تجلّى ذلك في معظم إصداراتها السابقة، ومنها: (مزرعة غيداء دوماً سعيدة)، و(عندما كنت فراشة)، و(تائهون في الغابة).

ويضم كتاب (مزرعة جدو علي)- الذي صدر لها حديثاً في عام (٢٠١٨) عن سلسلة (قطر الندى) بالهيئة العامة للقصور في مصر، وقام بتصميم رسومه الفنان أحمد جعيصة- ثلاث قصص، وهي: (الكلب نمرود يستأجر حارساً)، (لماذا لا تحزن العصفورة زرزورة)، (والقمر يحقق الأمنيات)، وتهدف المؤلفة بقصص الكتاب الثلاث أن ينبذ الطفل عدداً من الخصال السلبية أو السيئة، وهي: التمرد على واقع الحياة، والزهو والغرور، والرغبة في السيطرة، وحب التملك والطمع، والسخط وعدم الرضا، وذلك من منطلق إيراد العظة والمغزى وبث الخصال الإيجابية الحسنة في نهاية قصص الأطفال.



وقد تباين ختام كل قصة: حيث انتهت الحكاية الأولى نهاية سلبية (للكلب نمرود): إذ عاملته حيوانات المزرعة بالقسوة: لأنه تخلى عن حراستهم، وتمرد على خدمتهم، واستأجر أيضاً القرد (سعدان) ليحرسه ويخدمه ليرضي شعوره العارم في حب التسلط والزعامة الواهية، لينجح القرد الذكي بعد ذلك في أن يجعل الكلب (نمرود) يخدمه دون أن يدري، بل سخره كذلك في جلب الموز له، ثم تمكن من طرده في النهاية من بيته: (يا سيدي الكلب.. لن أسمح لك بالدخول إلى بيتك هذا اليوم. اذهب ونم بالخارج كي تتأدب، وتحضر موزاً جديداً لخادمك المطيع، وحارسه الأمين (سعدان) في المرة القادمة). وعلى نحو مغاير: جاءت نهاية القصة الثانية، حين علّمت العصفورة (زرزورة) سائر طيور المزرعة سلوك القناعة، وما تجلبه للنفس من سكون واطمئنان: حيث إن كل طائر أخذ ينظر إلى بيض أخيه الطائر، ويسخط لصغر بيضه مقارنة بغيره، وقد أوردت المؤلفة العظة على لسان (زرزورة): (ولماذا أحزن؟ هناك من له بيض صغير جداً، ولا يبكي ولا يشعر بالحزن، ويعمل ليل نهار! انظرن إلى جارتي النملة.. انظرن إلى بيضها، إنه صغير جداً في حجم ذرة الملح أو السكر مما يتناسب مع حجم جسمها)

وفي هذا السياق، جاءت نهاية القصة الثالثة بتعلم أشجار المزرعة من برتقال وعنب الدرس، حتى يقنع كل إنسان بحاله، وألا يفرط في أمنياته بما لا يتناسب مع قدراته، فلا يتحقق له الهلاك والفناء: إذ تكسرت فروعها وعناقيدها حينما تمنت كل منهما، أن يكون حجمها أكبر مما هي عليه: ما جعلهم يستوعبون الدرس في النهاية: (وعاد القمر ليسألهم عن أمنياتهم، ويصيح الجميع نتمنى ألا تهجم علينا أسراب الجراد، وأن نعيش في سلام)


انتصار عبد المنعم

وقد أحكمت المؤلفة بناء حكاياتها من بدايتها إلى نهايتها: إذ تجلى ذلك حين ربطت بعناية بين عنوان كل قصة وبين نهايتها، كما برعت في تجسيد شخصياتها بعناية، وفي اختيار أسمائها بما يرتبط وطبيعة كل منها من ناحية، وبما يتوافق مع سماتها في أحداث العمل من ناحية أخرى: ففي القصة الأولى أطلقت على الكلب اسم (نمرود) بما يتسم مع خصاله السيئة من التمرد، وكان اسم القرد (سعدان) :لأنه سعد في النهاية باستغلاله غباء الكلب، كما جاء وسم الحصان بـ(رمّاح) بما يتوافق مع جريه وانطلاقه كالرمح النافذ، ولم يختلف الأمر كثيراً في القصة الثانية حين جاء اسم العصفورة (زرزورة)، هو أحد ألقاب العصفورة، كما جاء اسم الحمامة (بالهديل)، والذى يعبر عن صوتها، كما أطلقت أسماء أخرى على سائر طيور المزرعة بما يشير إلى التدليل والتمليح: فكانت النعامة (نعيمة)، والدجاجة (جي جي)، والبطة (بطوطة).. وقد وظفت المؤلفة هذه الأسماء وصفاتها، أو ألقابها توظيفاً جيداً يخدم السياق العام، فضلاً عن توظيف بنية التكرار الملائم لتتابع الحكي المشوّق: (أخذت الإوزة تبكي وتقول ما أتعسني ما أشقاني.. إن بيضة من بيض النعامة أكبر عشر مرات من بيضي).. وفي موضع آخر نرى الجملة ذاتها مكررة على لسان البطة: (البطة قالت: ما أتعسني ما أشقاني.. إن بيضي أصغر من بيض النعامة والإوزة).. وهكذا.

وقد تضافرت كل هذه البُنى: (العناوين- الشخصيات- الأسماء- السرد والتكرار- النهاية) بما يحقق التسلسل الدرامي الذي يجذب الطفل ويخلب لبه، ويطلق العنان لخياله، وييسر له حفظ وقائع الحكاية، ويجلب له المتعة الحسية، لتتمثل في أذنيه متعة الحكي السردية، وكأنه يستمع إلى حدوتة محكية تصل به في نهاية المطاف إلى قيمة تربوية، وفضيلة أخلاقية.



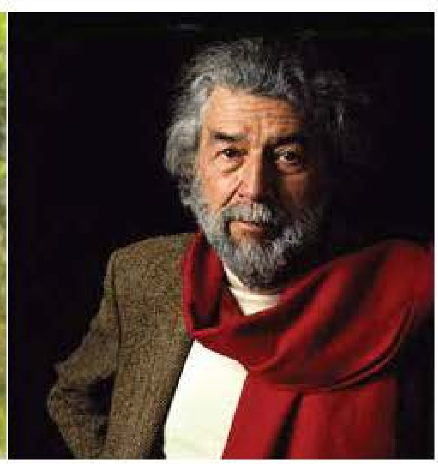
(لقطات) قصص تترجم للعربية حديثاً للروائي الفرنسي آلان روب جرييه


د. هويدا صالح

(لقطات) مجموعة قصصية ترجمت مؤخراً للعربية للروائي الفرنسي آلان روب جرييه، وصدرت عن دار شهريار بالعراق، وقام بترجمتها الناقد والمترجم العراقي د. حسن سرحان، حيث احتوت هذه المجموعة على عشر قصص قصيرة بدأ روب جرييه بنشرها في المجلات الفرنسية اعتباراً من عام (١٩٥٤). وعلى رغم قلة عدد النصوص في هذه المجموعة، فإنها شكلت محطةً مهمةً في تاريخ التجديد والتجريب والاختلاف ومفارقة السائد، وهذه المفارقة للسائد لم تأتِ مع مجموعة (لقطات) فقط، فقد اشتغل روب جرييه هو وبعض النقاد الفرنسيين على فكرة التجريب في الرواية، خروجاً بها على تقنيات الكتابة الكلاسيكية، بل على تقنيات الرواية الأوروبية في حبكتها التقليدية.

وكما في كل نصوصه، لا يولد فعل القص عند روب جرييه إلاّ من فعل النظر، لذا فإن أية محاولة لتشريح نص لهذا الكاتب، يجب أن تمرّ حتماً عبر دراسة الوصف الذي يُغرق فيه متلقيه، إذا ما تفاعل القارئ مع الوصف وتذوّقه فإن النص نفسه، باعتباره إدراكاً حسياً / بصرياً وجمالياً محضاً، سيفكّ له شيفراته وسينفتح عليه بكل ألغازه، وإن بدت هذه الأخيرة عند مستوى القراءة الأولى مستغلَقة ومبهمة. طبقاً لمفهوم روب جرييه، ليس النص سوى صورة أو مجموعة معقدة من صور جامدة للعين أن تلتقطها، بدون أي تسلسل زمني أو استمرارية زمنية، إذ لا وجود لمعنى مستمر عند روب جرييه. وبوصفها آلة إدراكية، فإن العين، في نصوص هذا الروائي والقاص، لا تنظر كي تحلل أو لتؤسس علائق داخل الزمن بينها وبين ما تراه كما هو الحال في النصوص الكلاسيكية. يمثل هذا التشديد على حيادية حاسة النظر، حسب رأي رولان بارت سلوكاً تطهرياً قصدياً غايته الوحيدة تحرير الأشياء من المعنى، الذي منحه لها الإنسان على الدوام.

يقول المترجم حسن سرحان في مقدمة النصوص: بنى روب جرييه عالم قصصه الفني على اقتصاد شديد في كل مفردات القص؛ فقصصه لا تحوي شخصيات كثيرة، وأمكنته ضيقة غالباً ولا تتعدى أن تكون غرفة، صالة درس، جزءاً معزولاً من شاطئ لا يرتاده كثيرون، زنزانة سجن، مقهى أو بيتاً مهجوراً، ليس في هذه الأمكنة غير أشياء جامدة وقليلة، لا تتفاعل مع بعضها ولا مع الشخصيات، التي تقاسمها الحيز لكنها، أي الأشياء، هي من تحدد شكل النص وتسوغ مساره السردي وتعيّن له صفة خطابه الجمالي.


آلان روب جرييه


حسن سرحان

آمال

نداءات نهر الحياة العظيم



مفيد أحمد ديوب

قالت لنا بعض الأساطير التي ألهمت خيال البشر ذات يوم: (إن نهر الحياة قد حفر مجراه في ذاك الوادي الطويل بمياهه المقدسة وصخوره الجليدية، إيذاناً ببدء الحياة، ثم ذابت تلك الصخور ماءً نقياً دافئاً منذ أن تعمّد الإنسان فيها، وسرت حرارة دمائه إلى تلك المياه المقدسة، منذ أن أبصرت عيناه ذاك الجمال المدهش، وأبصرت بصيرته ألغاز هذا الكوكب المعجزة).

وتتالت أيام ذاك الكائن البشري سلسلة طويلة متعاقبة بعد ذلك.. تُشرق فيها شمس الحياة أشعة ساطعة تملأ الكون ضياءً ودفئاً، تمدُّ كل شيء بنسغ الحياة القوي، ليسري في عروقنا أيضاً طاقة متجددة.. تسطعُ تلك الأشعة على سطح نهر الحياة لتزيد الدنيا بهاءً وسحراً، لتنقل رسائل كثيرة لمن يملك بصراً وبصيرة عن نهر الحياة العظيم، فهذا النهر يحملُ الخصب والحياة، وينشرهما على جوانبه جمالاً وخيراً.. يمضي في مجراه دون أن يمدّ يده ليأخذ مقابلاً، غير آبه بالنظر وراءه، كالفارس النبيل، يمضي مُردداً أغاني الحب والفرح، والمعرفة والحكمة، تاركاً صدى أغنياته موسيقا تملأ العالم جمالاً ثم يسأل: (أما من مُردّد معي أغنياتي؟ أما من مُشارك معي ألحاني؟ أما مَن وقع أسير هذا الشغف الذي لا ينتهي؟ ألا من يَقذفُ بنفسه في خضمّي، كي أغمره وآخذه في رحلة معرفة فريدة إلى حدود هذا الكون العجيب؟).

يجري نهر الحياة العظيم من قطب هذا الكوكب المعجزة إلى قطبه الآخر.. تواكبه الطيور المهاجرة هرباً من الجليد والصقيع، ومن الصيادين الأشرار، إلى نهاياته في شواطئ المياه الدافئة، كي تبني أعشاشها وتضع بيضها، وتفقس فراخها، وكل منها يحافظ على صنفه ونسله ونوعه، تدرّب صغارها على العيش وفق قوانين الحياة، وتعلمها الطيران في قبب السماء.. تحطّ تلك الطيور عبر رحلة حياتها المشوقة في محطات كثيرة على ضفتي ذاك النهر العظيم، تبني معسكراتها وتجمعاتها، وتملأ الدنيا صراخاً لتقول لهذا العالم: (نحن موجودون، نحن لا نريد بقعة أرض نشبع فيها صراخاً فقط، أو نتزاوج ونتوالد فيها بأمان وسلام فحسب، بل نريد هذا الكوكب كلّه جنة للحب والخير، ومسرحاً للصراخ والرقص، والفرح والأمل).

يصرخ ذاك الحكيم الأشيب الرأس والذقن صرخاته العشر المدويّة، مخاطباً ذاك الكائن البشري التائه في متاهاته مع إشراق شمس الصباح، وهو واقف أمام خيمته الصوفية، على رأس جبل أقرع كنصب تمثالٍ قُدّ من الرخام:

أولاً: ماذا فعلتَ بنفسك أيها الكائن البشري؟ ألا تسأل نفسك: كيف بدأتَ وكنتَ؟ وإلى أي مآلٍ وصلتَ؟ ألم تقرأ تاريخ رحلتك الشاقة الطويلة بنفسك؟ أم مازلت تقرأ ذاك التاريخ كما كتبه أولئك المؤرخون السابقون لك؟ أسألك أولاً من أين جاءتك (بذرة الكراهية) وأنت المفطور على التعايش والمحبة؟ وكيف تسلّلتْ إليك وزُرعت في عقلك، وتحوّلت إثرها إلى كائن قاتل محترف؟ ألم يكن أجدادك (يقدّسون المحبة) في أحقاب سابقة، وينصبون لها التماثيل في الساحات والميادين العامة، ويجعلون منها أيقونة في معابدهم؟ كيف تم اقتلاع (بذرة المحبة) من صدرك وعقلك؟ ألم تتعرّف إلى خصومك ممن اقتلعوا المحبة، ودفعوا بك إلى تلك الكراهية؟ ألم تدرك بأنهم خدعوك بالمبدأ الأخطر لبذرة الكراهية حين قسموا البشر إلى قسمين، وفقاً لمكيال عنصري: الـ(نحن)، والـ(هم)؟: (نحن الأفضل، وهم الأسوأ)، (نحن الأرقى، وهم الأحطّ)، (نحن النسل الأعرق، وهم بلا نسب معروف)، (نحن العرق أو الجنس الأذكى، وهم الأغبى)، كي تأخذ مشروعية الاعتداء على حقوق الآخرين، ولتكون شريراً وقاتلاً، وذا نزوع عنصرية؟ ألم تسأل عن (المحبة) التي كانت موجودة في صدرك حين كنت صغيراً؟ وماذا حلّ بها؟ وكيف تبخرّت وجفّت وأنت تكبر يوماً بعد يوم، إلى أن أصبحت بلا روح نابضة بالحياة؟

ثانياً: ألم يكن أجدادك يمجدّون الإنسان، ويبحثون عن كماله؟ ألم تكن قبل حينٍ تعتدُّ بعقلك، وتثق فيه، وتتفاخر به؟ ألم تنتبه إلى غزو عقلك خِلسةً، ومسخه وتلويثه من قبل قوى مهيمنة شريرة من البشر أنفسهم؟ بعد أن كان ذاك العقل معجزة عجيبة ومدهشة، وصفحة بيضاء نقية كالثلج؟ ألم تسأل كيف اغتالته تلك القوى؟ وكيف عطلّت سمة التفكير فيه؟ وسحقت تلك الميزة الفريدة فيك؟ ثم ربطت عقلك بمرجعيات مُحددة، وقامت بتحويلك لتكون كائناً بلا عقل مُفكر، كائناً عبداً مُستعبداً بأخطر أشكال العبودية، يَسهلُ جرّهُ واقتياده إلى مذبحه من قبل مرجعياته العديدة؟ إلى أين ذاهب في تيهك ورحلتك أيها الكائن البشري؟ وأين هي وجهتك؟ إلى أين ذاهب برحلتك المجنونة هذه؟! وأنت تجرُّ هذا العالم الجميل خلفك إلى الهاوية والدمار؟! ألم تعلم أن الدروس القديمة قد خطّها أجدادنا القدماء، أو سطّروها لنأخذ منها الجوهر والحكمة، ونستخلص الفكرة، والعبرة؟ وليس من أجل أن نحوّلها إلى ثوابت فوق الزمان والمكان؟ ونكتفي بأخذ الشكل والمظهر، ونجعلها تقبض على تلافيف أدمغتنا؟ ما أنت قد أصبحت بذلك بلا عقل يفكر، ولذلك أضحيت ضحية وقاتلاً في آن معاً! ربما يأتي ذات يوم ويشهد نهر الحياة العظيم جمجمة رأسك، وقد أضحت كرة تتقاذفها أرجل فريق من القردة في ملعبهم على ضفته، وهم يلعبون فيها، ويسخرون مما آلت إليه نهايتك إن بقيت على ما أنت عليه اليوم بلا عقل يفكر!!

إن الدروس التي خطها أجدادنا أو سطروها لنا لكي نأخذ منها الجوهر والحكمة ونستخلص الفكرة والعبرة

(الألم في الرواية العربية)

كتاب يرصد الوجع الإنساني في نحو (٥٠) عملاً أدبياً


رشا حسن

جاء كتاب (الألم في الرواية العربية) للدكتور عزوز علي إسماعيل الصادر عن دار غراب للنشر والتوزيع، محملاً بالوجع الإنساني لدى المبدع العربي، في تجارب تحدث أصحابها عن أنفسهم واصفين شتى أنواع الألم، التي نهلوا منها أعمالاً أدبية ثرية استطاعت أن تفصح عن لغة جديدة مليئة بالمشاعر العميقة، والمزدوجة أحياناً، من خلال شخصيات إنسانية مثيرة ومؤثرة تجرعت الألم بكثرة، فنفست عنه في الكتابة الإبداعية.

جاءت بعض الأعمال الأدبية على لسان مبدعيها أحياناً لتصف لنا مرارة الألم وتبعاته، أو من خلال شخصيات الرواية التي هي من صنع مبدعيها.

وتتعدد ثيمات الألم عند مبدعي الوطن العربي؛ فمن ألم الفقد والمرض، إلى ألم الغربة ثم السجن، لذلك ضم المؤلف أعمالاً من السيرة الذاتية وغير السيرة الذاتية.

استطاع مؤلف العمل أن يعد دراسة سيسيولوجية سردية تناول فيها نحو (٥٠) رواية عربية. وبداية من غلاف العمل للمصمم (محمد هشام)، ثم بيت شعر للمتنبي اختاره مؤلف العمل (لا تحسبوا رقصاتي دونه طرباً.. فالطير يرقص مذبوحاً من الألم)، ثم الإهداء مؤلف الدراسة (إلى أولئك الذين تألموا ولم يجدوا من يحنو عليهم، وإلى الشعوب المقهورة التي مازالت تبحث عن أوطانها).

ويتضمن هذا الكتاب الذي يقع في نحو (٣٠٩) صفحات من القطع الكبير، موزعة على ستة فصول مقسمة تبعاً لنوع الوجع الإنساني. ولم يكتف الكاتب بعمل دراسة تحليلية عن ظاهرة الألم في كل رواية، بل نجح في الربط والمقارنة بين رواية وأخرى لنفس نوع الألم، كما اعتمد على التاريخ والتراث والعديد من المعارف الإنسانية في تحليله للأعمال الأدبية، كما استند إلى علم اجتماع الأدب والذي يبحث في النفس البشرية وعلاقتها بالآخر وبالمجتمع؛ لذلك يضم الفصل الأول (ألم الجسد وجسد الألم) وتناولت الدراسة الألمين الجسدي والعضوي لعدد من الكتاب، وعبروا عنه من خلال الرواية لتكون رواية (الأيام) لعميد الأدب العربي، وهي سيرة ذاتية لحياته ومعاناته من ألم فقد البصر منذ صغره، ونجح الكاتب في رسم وسرد ملامح الألم في حياته منذ أن فقد بصره مروراً بالفقر والعوز، ثم رواية (القلب البديل) للكاتب العراقي محمود جاسم، وعبر فيها عن العلة التي أصابت قلبه واحتياجه إلى زراعة قلب بديل، متناولاً تساؤلات عديدةً عن ماهيّة هذا القلب الجديد، وموضحاً الإسقاط الذي قصده مؤلفها ومنها احتياج بلاده العراق إلى قلب بديل مثله ليبعث بها الحياة من جديد، ثم رواية (البرتقالة والعقارب) للدكتور طلعت شاهين ويأتي الألم مع معاناته مرض السرطان، وكيف حلل مؤلف الدراسة هذا العمل بداية من العنوان، وأوضح أنه جاء كمرحلة مخاض للكاتب وتزامناً مع الثورة المصرية، فكما استطاع الكاتب التخلص من الورم الخبيث، جاءت الثورة للتخلص من أورام مماثلة مثل الفساد والرشوة.

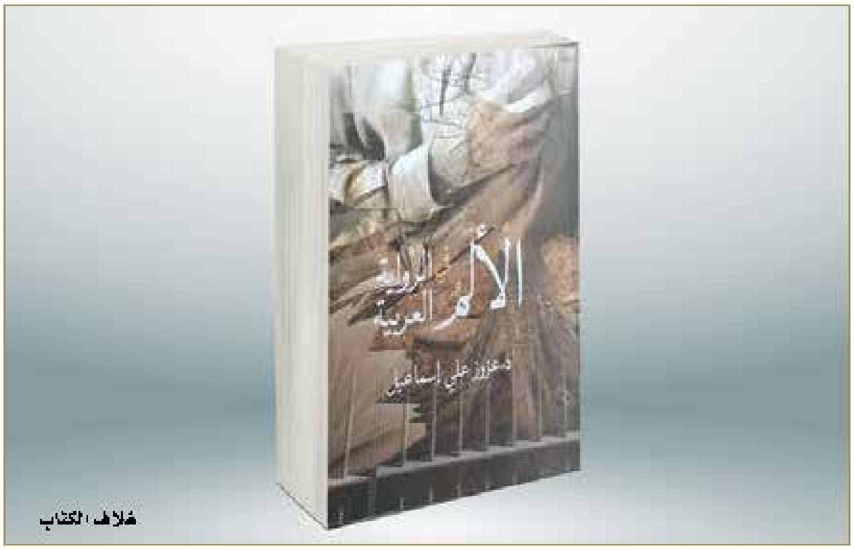
والعقارب إشارة إلى مجموعة البشر التي نهبت خيرات البلد، ثم روايتا (يوميات القلب المفتوح)، و(أيام الحصر) لجمال الغيطاني.



عزوز علي إسماعيل

أما الفصل الثاني ويحمل عنوان (الألم ورحلة البوح عند الأنثى في الرواية العربية)، ويسرد الكاتب بوح الأنثى بالألم؛ ليس الألم العضوي فقط كما في روايتي (يوميات امرأة مشعة) لنعمات البحيري، و(أثقل من رضوى) للكاتبة رضوى عاشور، بل ومعاناتها مع المرض العضوي والجسدي، وينتقل الكاتب إلى معاناة أخرى مع ألم آخر وهو اعتلال العقل في (بياض ساخن) للكاتبة سهير المصادفة، فتناولت رحلة المرض العقلي عند الأنثى وما تتعرض له من محن بسبب هذا المرض كما في رواية (عقل سيئ السمعة) للكاتبة السعودية زينب حفني، ويوضح الكاتب أنه برغم أن هذين العملان ليسا من السير الذاتية، فإنهما نقلا معاناة الأنثى مع المرض العقلي ببراعة، وصوّرا حالة التيه التي تنتابها واللا وعي وردود فعل المحيطين بها.

ويعزف الكاتب في الفصل الثالث (ثورة الألم وألم الثورة) على وتر ما يجتاح الوطن العربي من ثورات، ويرصد حالة هذه البلدان قبل اندلاع الثورات وهي على صفيح ساخن ثم حالها بعد هذه الثورات، فجاءت (ثورة الألم) من خلال مجموعة من الروايات التي كانت سبباً في قيام الثورات، وتضمنت الأسباب والمعاناة الحقيقية لتلك الشعوب الثائرة، ومنها رواية (البرزخ) للتونسي سمير ساسي، ورواية (عين الشمس) للسورية ابتسام إبراهيم، و(أجنحة الفراشة) لمحمد سلماوي، فضلاً عن (عمارة يعقوبيان) لعلاء الأسواني، و(وزارة الأحلام) للكاتب الليبي محمد الأصفر، و(اليقطينة) للروائي اليمني محمد سعد العودي. وفي المقابل حلل مؤلف العمل مجموعة من الأعمال التي طرحت خيبة الأمل بعد الثورات العربية، وعدم تحقيق الأهداف المرجوة منها، مثل (رواية الطلياني) للتونسي شكري المبخوت، وأيضاً رواية (يحيى وصحف أخرى) للكاتب منتصر الزيات ويبرز فيها الإسقاطات التي قصدها مؤلف العمل في الواقع المصري منذ ثورة يناير، وحتى الآن، ثم رواية (عدو الشمس) للكاتب المغربي محمد سعيد الريحاني، ثم رواية (بئر زينب) للكاتبة اليمنية ندى شعلان وحالة الإجهاض المتعمَّد للثورة اليمنية.



غلاف الكتاب

ويتناول الكاتب في الفصل الرابع (الألم في البحث عن الخلاص ورحلة الوجود في أدب نجيب محفوظ)، وحلل الكاتب بعض أعمال محفوظ التي تناولت فلسفة الوجودية خاصة في رواية (السمان والخريف)، وكيف انتقل من الواقعية للوجودية من خلال بطل العمل (عيسى الدباغ) الذي يظل يبحث عن نفسه، ويحلل الكاتب كيف أن محفوظ ربط بين زمنين متناقضين وهما الملكية وما تلاها مباشرة، ثم في (اللص والكلاب) وهذه الفلسفة في أعمال محفوظ وتصويرها من خلال المجتمع المتدني الذي مثلما يوجد به اللص فلا بد من أن يوجد به الكلاب، إضافة إلى رواية (الطريق) وبطلها صابر الذي يبحث عن وجوده من خلال والده الذي يمثل وجوده وكينونته في الحياة.

ويتناول الفصل الخامس (ألم الأرض والغربة) الذي يرتبط بالألم والمنفى في تحليل عميق من الكاتب لبعض الأعمال الروائية التي عانى أصحابها وجع الغربة، كما تطرق لأسباب الغربة؛ ومنها الغربة هرباً من مستعمر كما في رواية (رجال في الشمس)، و(ما تبقى لكم) للفلسطيني غسان كنفاني، ومعاناة شعبه في ظل ظروف الاحتلال والقهر والذل.

وفي رواية (السفينة) لجبرا خليل جبرا، ألقى الضوء على أنواع الألم التي تناولها كاتب العمل فمنها ألم العشق، والحب، والغربة، والوطن، ومرارة الاحتلال، وكأن الهروب على سفينة لمجموعة من الشباب هو هرب من قصص محملة بالوجع الإنساني لكل منهم ،ثم يربط بينها وبين معظم أعمال الكاتب (غسان كنفاني)، وكأن الألم تجمع في الأرض وتشعب وخرجت منه أنواع عديدة من المعاناة الأخرى، ثم رواية (الحرب في بر مصر) ليوسف القعيد، والتي تم تصنيفها من أفضل مئة رواية عربية في القرن الماضي، وتعرض غربة النفس داخل الوطن، عندما يصبح الأخير ملكاً لأصحاب النفوذ والسلطة.

ويبحر بنا كاتب الدراسة داخل عالم أكثر ألماً في الفصل السادس والأخير، ويتناول (سجن الألم وألم السجن) ويحلل العلاقة الشائكة بين المثقف والسياسي، وهو ما أدى لإنتاج أعمال روائية تحدثت عن حياة السجون قائلاً (إنه الأدب المؤلم المعبر عن المكان المؤلم)، كما تضمن التحليل قراءة سيسيولوجية لمجتمع السجن، وأوضح التناص بين الروايات التي حملت نوع الألم نفسه، وبدأها برواية (تلك العتمة الباهرة) للكاتب المغربي الطاهر بن جلون، والتناص بينها وبين رواية (تزممارت، الزنزانة رقم ١٠)، ثم تأتي رواية (شرق المتوسط) للكاتب عبدالرحمن منيف ووصفه حالة بطل الرواية بعد خروجه من السجن، إلى أن يتطرق الكاتب إلى أهم ثلاث روايات من أفضل الأعمال الأدبية التي وصفت حياة الاعتقال والسجون وصفاً دقيقاً وهي رواية (الآن.. هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى) للكاتب السعودي عبدالرحمن منيف، ورواية (القوقعة) للكاتب السوري مصطفى خليفة، ورواية (شرف) للكاتب المصري صنع الله إبراهيم.

اللغة العربية في زمن العولمة

الكتاب: اللغة العربية في زمن العولمة: التحديات والآفاق
الكاتب: وفيق محمود سليطين
إصدار: الهيئة العامة السورية للكتاب / دمشق
الطبعة: الأولى / ٢٠١٨


عثمان المودن

لقد أدى ظهور العولمة (Globalization) إلى تباين حادّ حول مضامينها، مراميها ونتائجها، ويبدو أنّ هذا التّباين ناتج عن صعوبة التّكهن بآثارها، وعن محاولات بعضهم حقن المفهوم بدلالات إيديولوجية، أضف إلى ذلك أن العولمة تنطوي بوصفها نزعة شمولية توسّعية على أشكال خاصّة للتّوسع والتّعامل على الصّعيدين المحلّي والعالمي، وعلى نحو متميّز يتجاوز نطاق الزّمان وضغوط المكان، وتذهب أغلب الدّراسات إلى اعتبار هذه الظّاهرة نتاجاً للتّطور التّقني المتسارع في مجال المعلومات والنّقل والاتّصال، وكمحصّلة لتطوّرات اقتصادية وسياسية وثقافية أدّت إلى اشتداد النّزوع الشّمولي والتّوسعي للرأسمالية.



ولمقاربة تأثير ونتائج العولمة على ثقافتنا، خاصة الجانب اللغوي منها، صدر مع نهاية (٢٠١٨) كتاب (اللغة العربية في زمن العولمة: التحدّيات والآفاق) للناقد والأديب وفيق محمود سليطين، وهو كتاب متميز على صغر حجمه (يتألف من ٦٤ صفحة من القطع المتوسط)، خلص فيه إلى أنه (إذا ما أردنا تنمية رأس مالنا الرمزي الذي تمثله اللغة، وجب أن يكون لنا موقع على خرائط التغيير، نعززه بالمشاركة، وبالإسهام فيما يجري دفاعاً أو تعديلاً، وهذه المشاركة تتطلب، بلا شك، التسلح بأدوات العصر ومعارفه. وإثبات هذه المشاركة هو إثبات للغة الفاعل وتحصين لها، وعلى ذلك يكون حضور الذات اللغوي محصلة للقوى وللفاعليات الحضارية للأمة، وليس مبدأ مكتفياً بذاته).

ومن مظاهر تأثير العولمة في اللغة العربية، كما يرى الكاتب، دعوى تخلفها عن مسايرة العلم والتطور المتسارع بما يحمله من تراكم معرفي، واتهامها بالعجز عن اللحاق بالركب الحضاري والتنموي، ومواكبة التقدم العلمي والمعرفي، والقصور في احتوائه، والملاحظ أن العولمة نجحت إلى حد كبير في مأربها؛ حيث نجد العربية وإن كانت هي اللغة الرسمية في البلدان العربية إلا أنها همشت في معظم المؤسسات الإدارية والجامعية والميادين الطبية والمراسلات الإدارية وغيرها، وحلت اللغة الفرنسية وكذا الإنجليزية محلها فأصبحتا لغتي تخاطب واتصال فعليتين في الميدان، وتقهقرت اللغة العربية تدريجياً في المقابل بحسب المخططات المدروسة.

وإذا كانت اللغة العربية قد حوربت فيما مضى من طرف الاستعمار الفرنسي والإنجليزي، فإن (حرب اللغات) في ظل العولمة لاتزال مستمرة في بلادنا العربية، وما عجز الاستعمار عن تحقيقه من قبل في إبعاد العربية وتهميشها، نقوم نحن – أبناء العربية – بإنفاذه بأيدينا، وذلك عندما نقدس اللغتين الإنجليزية والفرنسية في التعليم بجامعاتنا وبالمدارس الخاصة ونبعد العربية، وعندما تستقطب المدارس الخاصة والجامعات الخاصة أبناء الطبقات العليا والمتوسطة، وعندما يفسح المجال للخريجين منها بالتوظيف، ويقصى من ذلك من يتقنون العربية، فبأعمالنا وتصرفاتنا هذه وغيرها نكون بدون شك عوناً لمهندسي العولمة، في إنفاذ مشروعهم الرامي إلى فرض لغة العولمة على العملية التعليمية التعلمية مكان اللغة القومية.


وفيق محمود سليطين

إن التحدي الذي يواجه اللغة العربية في زمن العولمة، يمكن أن نقول إنه يعود في أصله إلى الإحساس الزائف لدى الإنسان العربي، بأن التقدم والرقي في المجتمع لا يتحققان إلا عن طريق إتقان اللغات الأجنبية، وهذا الشعور مرده في الغالب إلى الإحساس بالهزيمة النفسية، التي يعانيها الإنسان العربي في عصرنا هذا، وإعجابه الشديد بالدول المتقدمة حضارياً، وانبهاره بكل ما هو أجنبي.

وبناء على ما سبق، يؤكد الكاتب أن حماية اللغة العربية في زمن العولمة، تقتضي منا القيام بواجب الدفاع عنها جماعاتٍ وأفراداً ومؤسساتٍ، وإعادة تهيئتها مع واقعنا بما يعبر عن ذاتنا وهويتنا، ويحفظ خصوصيتنا من خلالها، خاصة أن اللغة العربية تعد العروة الوثقى الجامعة بين الشعوب العربية والشعوب الإسلامية، التي شاركت في ازدهار الثقافة العربية الإسلامية، والإيمان كذلك بأنها لغة قادرة على الانتشار والتوسع والاستيعاب والتواصل الفكري، وأنها تتسع لكل جديد مهما كان مصدره، وعليه فإن عامل تقوية اللغة العربية وتحصينها، يبدأ بتنفيذ قرارات المجامع اللغوية والمؤتمرات المتخصصة التي عقدت، وتنفيذ توصياتها والتي تعبر عن الإرادة الجماعية للنخب الفكرية والعلمية والثقافية.

عتبة

الأدب والخبز

وأشياء أخرى



حزامة حبايب

تاريخياً، تحقق الكتابة الإبداعية في وطننا العربي ظلمٌ بيّن، وعلى مدى الأزمنة والتحولات، لم تسلم هذه (الحرفة) من تلك النظرة الانتقاصية أو الازدرائية التي جعلت بعض المجتمعات تصف معشر الكتّاب بـ(المتبطّلين) أو (الفاشلين) ممن يسوقون حياةً شاقةً، رثّةً، مجافين الواقع، سادرين في أوهامهم، مكرّسين حياتهم لـ(عمل) لا يصنع أثراً، ولا يرفع بيتاً، ولا يضع الطعام على الطاولة آخر النهار، بل قد لا يوفر الحد الأدنى من (السُترة) الحياتية للكاتب وأهل بيته!

وبات من قبيل المغالاة أو الاستعجاب، أو حتى الحسد، أن يسمع المرءُ عن مبدع عربي مكرّس للكتابة، بمعنى اتخاذ الفعل الإبداعي (مهنة) أو (وظيفة)، والاعتماد عليها بالمطلق في سداد أكلاف الحياة: فلا يغادر بيته إلا لمعتزله أو خلوته الإبداعية. بل إنه حتى بعد عقود من الكتابة والنشر والحضور البارز في المحافل الأدبية، وما يعنيه ذلك من ثقل معنوي، لاتزال الكتابة - عربياً - حرفة لا تطعم صاحبها خبزاً.

وإذا درج الكاتب في مجتمعنا على أن يجمع بين الوظيفة والكتابة، موزّعاً وقته وطاقته المستنزفة بينهما، فإن ثمة كُتّاباً موزّعين بين عدة وظائف وعدة مصادر للرزق، يجمعون (القرش) العزيز من هنا وهناك فقط لتأمين أعباء العيش. أما إذا كان هناك من وهبته الكتابة الخبز و(الكُرواسون) وأشياء أخرى مصنفة تحت (رغد) العيش، فهذا من باب الاستثناءات الشحيحة التي تؤكد القاعدة المريرة!

هذه الخواطر القديمة المتجدّدة تفرض نفسها، حين نقرأ مثلاً أن كتاب (نار وغضب)، الذي صدر في يناير من العام الماضي للكاتب والصحافي الأمريكي مايكل وولف، باع خلال ثلاثة أسابيع فقط من صدوره أكثر من (١,٧) مليون نسخة، ما بين ورقية وإلكترونية وصوتية، وخلال عام فقط، جنى وولف (١٣) مليون دولار من ريع كتابه الذي تناول خفايا البيت الأبيض في عهد الرئيس الأمريكي دونالد ترامب. ويبدو أن وولف في الطريق إلى مضاعفة ثروته بعدما وقّع عقداً مع دار النشر ذاتها بملايين الدولارات لإصدار جزء ثانٍ من الكتاب، وكذلك ببيع حقوق (نار وغضب) للسينما والتلفزيون.

وإذا بدا أن ثراء وولف (فاحش) بمعاييرنا، فإن نظرة إلى قائمة مجلة (فوربس) للكتّاب الأعلى دخلاً في العام (٢٠١٨) لتدفعنا إلى مزيد من التحسُّر والتفجُّع على واقعنا، نحن معشر صانعي الحروف الثمينة. ضمت القائمة أحد عشر كاتباً، باعت إصداراتهم العام الماضي في الولايات المتحدة وحدها (٢٤,٥) مليون كتاب ورقي، جنوا من ورائها أكثر من (٢٨٣) مليون دولار. وحلّ مايكل وولف، الذي جلب له (نار وغضب) غضب ترامب إلى جانب ملايين الدولارات، سابعاً في القائمة. أما سعيد الحظ الذي احتل الترتيب الأول فهو الكاتب الأمريكي غزير الإنتاج جيمس باترسون، الذي جنى خلال العام الماضي (٨٦) مليون دولار من ريع رواياته، من بينها سلسلة (أليكس كروس) الروائية البوليسية الشهيرة، حيث باع (٤,٨) مليون كتاب في أمريكا. ولا يعدّ باترسون محدث نعمة، فالكاتب اسم متكرر في قوائم (فوربس) للكتاب الأثرياء، وخلال مسيرته التي تضم أكثر من (١٤٥) عملاً باع أكثر من (٣٠٠) مليون كتاب.

أما الترتيب الثاني في القائمة فكان من نصيب الروائية البريطانية جيه كيه رولينغ، مؤلفة سلسلة روايات (هاري بوتر) الشهيرة للفتيان وغيرها من أعمال روائية أقل شهرة. ولطالما تنقلت رولينغ بين الترتيبين الأول والثاني في قائمة (فوربس) السنوية، هي التي صنعت تاريخاً يوم أصبحت أول (كاتب) يدخل نادي المليارديرات رسمياً، حين بلغت ثروتها التي جنتها من سلسلة (هاري بوتر) وحقوق تحويلها سينمائياً في العام (٢٠١٤) أكثر من مليار دولار، وهو ما يفوق ربما كل ما جناه الكُتّاب العرب من أعمالهم على مدى التاريخ منذ أن اكتشفوا سحر الكتابة، وطوّعوا الحرف العربي على الورق! هذا العام، بلغ رصيد رولينغ (٥٤) مليون دولار من ريع أعمالها الأدبية والأعمال السينمائية المبنية عليها. ويبدو أن العين الحاسدة أصابت الكاتبة الأغنى في العالم، فقد سُجّل انخفاض ملحوظ هذه السنة في دخلها مقارنة بالعام الماضي بمقدار أكثر من (٤٠) مليون دولار! لكن على الأرجح أن وضع رولينغ المالي ليس مهدداً في المدى المنظور، فالكاتبة التي باعت كتبها أكثر من (٥٠٠) مليون نسخة في كل أنحاء العالم، تتربع على ثروة تقدر حالياً بـ(٦٥٠) مليون دولار.

ولا تنفرد رولينغ ككاتبة امرأة في القائمة التي تغلب عليها الهيمنة الذكورية، فقد احتلت كل من دانييل ستيل ونورا روبرتس، مؤلفتي الروايات الرومانسية الأشهر في العالم، الترتيب الثامن معاً في قائمة الكتاب الأعلى دخلاً في العام (٢٠١٨)، برصيد بلغ (١٢) مليون دولار لكل منهما.

وكي لا نزيد جرعة القهر على أدبائنا، نختم مع الكاتب ستيفن كينغ، ملك روايات الرعب، الذي جنى العام الماضي (٢٧) مليون دولار من حصيلة بيع أكثر من (٢,٧) مليون نسخة من رواياته، إلى جانب ما كسبه من حقوق تحويل روايته (إت) (It)، الصادرة في العام (١٩٨٦)، إلى فيلم بالاسم نفسه حقق نجاحاً جماهيرياً.

وإذا كنا ككُتّاب عرب لا نحلمُ بهذه الأرقام الخيالية، وقد لا نتطلّعُ إليها من الأساس، مقتنعين، عن يقين أو يأس، بأن الكتابة الأصيلة لا مكان لها في عالم المال، فإنّ ما نُريده حقاً هو ما يكفينا كي نعيش ضمن شروط الكرامة الإنسانية: فنستطيع أن نشتري الخبز وأشياء أخرى، ونختبر مُتعاً صغيرة (عظمى)، والأهم أن نعيش الحبّ والحرية، من دون أن تحاصرنا الحاجة أو الخوف.

لاتزال الكتابة - عربياً - حرفةً لا تطعم صاحبها خبزاً ولا يمكنُ الاعتماد عليها في سداد أكلاف الحياة

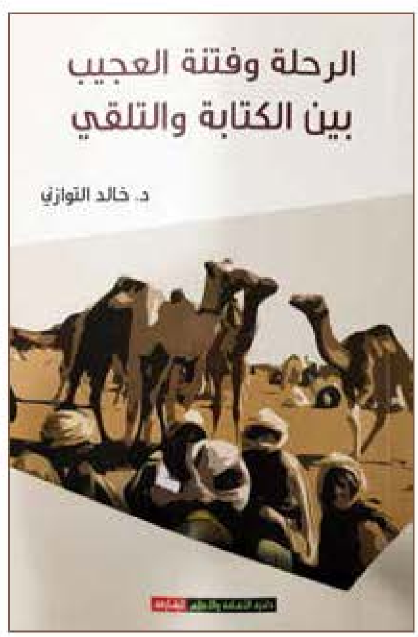
الرحلة وفتنة العجيب بين الكتابة
والتلقي رصد شيّق لأبرز فنون أدب الرحلة



نادية عمر

مؤلف كتاب (الرحلة وفتنة العجيب بين الكتابة والتلقي) هو د. خالد التوازني، باحث أكاديمي مغربي متخصص في التصوف وعلم النفس والنقد الثقافي وجماليات الفنون، مؤطر بحوث علمية ومدقق لغوي، وهو حاصل على جائزة (ابن بطوطة) في أدب السفر والرحلات، في دورتها الثانية عشرة عن هذا الكتاب.

تحدّث المؤلف في مقدمة كتابه عن أهم محاور وفنون أدب الرحلة وأبرزها (العجيب)، باعتباره ركناً أصيلاً في الرحلة، ويشكل محور اهتمام الرحّالة والمتلقي معاً. فالرحّالة ونظراً لانتقاله في المكان، فهو يغادر رقعة المألوف ليقف على عجائب البلدان وغرائب الموجودات، أما المتلقي فهو يبحث في الرحلة المدوّنة عن ذلك (العجيب). كذلك التفاخر برؤية العجائب، التي تضفي على الرحّالة سمة البطولة والأسطورة، أو التحوّل إلى كائنٍ خارقٍ يستحق أن يتحدث الناس عن أخباره وجولاته وحكاياته العجيبة. وبذلك فإن الرحلات تغدو صلة وصل ممتازة بين الثقافات المختلفة والمتباينة بكل ما تحمله من طاقات جمالية، وأبعاد نفسية واجتماعية.



وفي هذا الصدد أكّد المؤلّف أن الرحلة ارتبطت عند العرب بعلم الجغرافيا، حيث كان الرحّالة يسجل ملحوظاته في كتب تسمى (المسالك والممالك)، إلى أن استقلت الجغرافيا كعلم قائم بذاته، وأصبحت الرحلة فناً ولوناً أدبياً يقوم على علاقة زمكانية تعتمد وصف الرحّالة لمشاهداته وعرض الخواطر بدقة، وأضاف، هكذا تبدو الرحلة ميداناً معرفياً وثقافياً غنياً بالدلالات والرموز، ومجالاً خصباً يشي بقصة جهود الانسان وجهاده ساعياً إلى اكتشاف مجاهيل الكوكب الأرضي مرتاداً آفاقاً جديدة. ومن جانب آخر أشار المؤلف إلى أن كتابه يعدّ قراءةً لعجيب أشهر الرحلات العربية عموماً، والرحلات المغربية خاصةً، نظراً لريادة المغاربة في فن الرحلة، لعدة عوامل تاريخية وجغرافية ونفسية.

في مدخل (معرفة العجيب وصناعته)، أنه تمّ اعتبار (العجيب) كظاهرة تلوّن الأدب وتوسع آفاق النقد والإبداع، ومع ظهور مصطلح (الفانتاستيك) fantastique في الغرب، أحدث هذا الانتقال اضطراباً واسعاً في فهمه وفي اختيار المصطلح العربي المقابل، فنجد: الغرائبي والخوارقي والأسطوري والخيالي والفانتاسي، ونما الوعي تدريجياً بضرورة تكييف (الفانتاستيك) مع البيئة العربية الجديدة حتى تستمر حياته، وينشأ سليماً من التشوه، منسجماً مع خصوصيات المتن العربي، وخاصة القديم منه، وأيضاً يراعي طبيعة المجتمع العربي الحالي والوضع الراهن.

وأضاف المؤلف أن (العجيب) يحضر في نصوص الإبداع عندما يقرر المبدع ذلك، فيصرّح بانتماء نصّه لعالم العجيب، ويحضر عندما يعبّر المتلقي عن دهشته أمام النص ويبدي حيرته وارتباكه وافتتانه به. وأيضاً القاسم المشترك الأبرز بين (الفانتاستيك) و(العجيب)، يكمن في (الحيرة) أو (التردد) باعتباره ذلك الأثر النفسي الذي يستشعره المتلقي، فيتذوقه استحساناً أو استنكاراً، ويتلذذ به ويعشقه، فهو الجميل المرعب (الفانتاستيك) وهو الجميل الخارق (العجيب).

يبدو أن الجمع بين الأدب والرحلة كمغامرة، يجعل النص أكثر متعة وجمالية، ويجعل من منجز الرحلة شيئاً مغرياً وجذاباً وشائقاً. وأشار إلى أن تسمية (الممالك والمسالك) عند العرب تدل على علم الجغرافيا، وهذا العلم شكّل مزيجاً من عناصر الفكر والأدب والإبداع، وعكس تفاعلاً بين رؤية العين وإبصار المخيلة أو القلب، إلى أن استقل البحث الجغرافي عن (أدب الرحلة) وبقي الأخير فناً أدبياً ونمطاً إبداعياً.



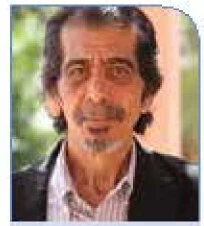
د. خالد التوازني

ومما ذكره المؤلّف اعتماداً على (صالح مغيربي) أنّ أول صيغة رحلية مكتوبة وصلتنا، هي الرحلة المجهولة المسماة (رحلة الصين والهند) المؤلفة سنة (٢٣٧) هجرية في عصر ازدهرت فيه التجارة مع بلاد الشرق الأقصى، ونسب تأليفها لسليمان التاجر العراقي، أما الرحلات العجيبة فتعددت نماذجها مثل: (رحلة ابن فضلان إلى بلاد الترك والروس والصقالبة) سنة (٣١٠) هجرية، و(نزهة المشتاق في اختراق الآفاق) لأبي عبدالله الإدريسي (٥٥٩ هـ) وغيرهما.

ويعدد المؤلف من انشغلوا بالعجيب والغريب من مثل حسين محمد فهيم، الذي اهتم بغرائب الأطعمة وعادات الأكل، التي وردت في رحلات البيروني والشدياق وابن بطوطة وغيرهم. وأضاف أن مفهوم رحلات الترقي العرفاني هي محاولة لتغيير الواقع، من خلال اقتراح حلول جديدة تخدم عمران الكون والإنسان.

وفي الخاتمة رأى د. توازني، أن للمتلقي دوراً في تلقي عجيب الرحلة، باستصحاب حدٍ أدنى من التصديق الأدبي والجمالي والفني، وأضاف أن غاية الرحلات لم تكن إبداع عالم عجيب فقط، وإنما هي تجديدٌ لدماء القلب الكئيب وإحياء للأمل في غد مشرق، وكذلك فإن وظيفة (العجيب) الأساسية هي إحداث تغيير جذري في معرفة المتلقي وفي تجربته داخل العالم.

الشعر فلسفة النص

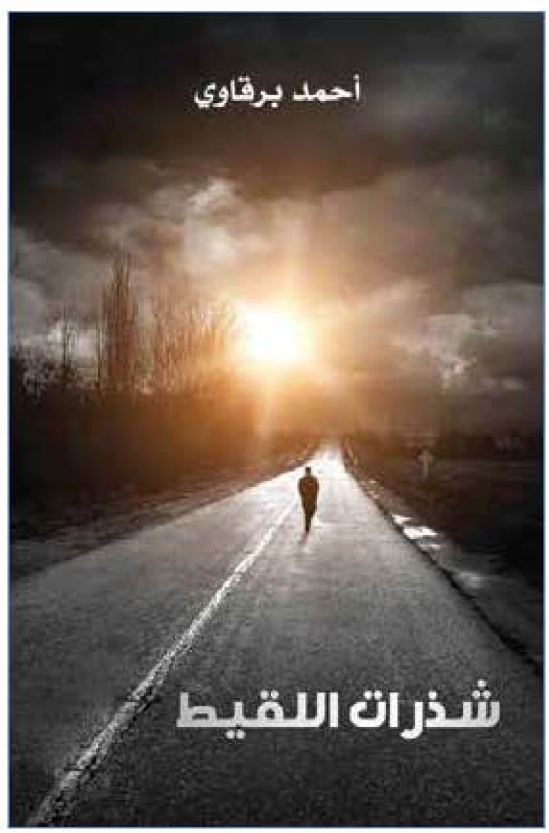

عمر شبانة

يكتب الشاعر وفي روحه أرواح عشرات، بل مئات وآلاف، الشعراء والفلاسفة ممن سبقوه أو حتى ممن عايشهم، يقشر هذه الأرواح ويشرب عصارتها، فيكتب نصاً شعرياً مطعماً بروح الفلسفة ورؤاها. وكذلك يفعل الفيلسوف حين يمسك بقلمه، إذ يستعيد غذاءه الروحي الذي استقاه من قراءاته في الشعر والفلسفة وغيرهما، فيقدم لنا نصاً فلسفياً غير تقليدي، نصاً مسكوناً بروح الشعر ولغته ورؤاه. فهو إذاً ينهل من عوالم عدة، ويتكئ كذلك على تجربته الحياتية بتعقيداتها.

هما يكتبان إذاً بروح واحدة، وربما برؤى متقاربة، لكن الأدوات تختلف، مثلما تختلف طبيعة الكتابة والنتائج. فالأداة الأساسية للشاعر هي اللغة، ترفدها عناصر الخيال والصورة والحلم، وكذلك الرؤية الفلسفية، وسواها. بينما الأداة الأساسية في عمل الفيلسوف هي العقل، وتأتي العناصر الأخرى، وخصوصاً الروح واللغة، مكملة له.

وتختلف تجربة شاعر عن شاعر آخر باختلاف أدواته، وتعتبر الرؤية الفلسفية في مقدم هذه الأدوات، فمن لا يملك رؤية فلسفية لن يكون شاعراً عميقاً، وسيكتب نصوصاً ضحلة فكرياً وفلسفياً. والأمر نفسه ينطبق على الفيلسوف، فبعد العقل، لا يكون الفيلسوف كذلك من دون لغة الشعر وروحه، ولنقل إنه سينتج نصوصاً فلسفية جافة. وهنا إطلالة على تجربة الدكتور أحمد برقاوي، وعلى غير صعيد ومستوى. وهو بالمناسبة، ناشط في نشر شذراته ونصوصه ومحاضراته ومقالاته على صفحته في (فيسبوك)، ما يجعل من كتاباته أعمالاً ذات تأثير في (جمهور) كبير من متابعي ومتصفحي هذا الموقع الضخم وشديد الأهمية.

في استقراء أولي لتجربة الدكتور برقاوي، والاستئناس بمعطياتها وجوهرها، سأحاول الوقوف على بعض المفردات الأبرز حضوراً في (خطابه) الشعري/ الفلسفي، كما يظهر في كتابه (شذرات اللقيط) الصادر مؤخراً، وهو خطاب ينطوي على (أسئلة: الخير والشر، والحق والطغيان، والجمال والقبح)، فيعالجها شعرياً بروح فلسفية، مخففاً من (تجهم) الفلسفة وعقلانيتها من خلال التقرب إلى روح الشعر. فهو كتاب (شذرات) لكن شذراته تتفاوت في الطول ما بين سطور عدة للشذرة، وبين شذرة تمتد إلى صفحات عدة. لذا، فهو يخرج عن المفهوم التقليدي للشذرة التي لا تزيد، في العادة، على سطور قليلة. هنا أضواء على أبرز ما تحمله (روح) هذه الشذرات، وعلى غير مستوى فكري وإشارات سياسية ورموز دينية.



وإذا كان اللقيط في اللغة هو الوليد الذي يتم التقاطه من الشارع ولا يعرف والداه، فإن اللقيط عند برقاوي، غالباً ما يجسد ذلك الكائن الذي وجد ملقى (على قارعة الوجود)، كما نقرأ في أول نصوص الكتاب. أي أننا حيال مسألة وجودية منذ بداية الكتاب، لكننا سنلتقي بلقطاء على غير مستوى: الوطني والإنساني، فضلاً عن الوجودي. يبدأ في نص اللقيط بالبوح (طويلاً رُميت على قارعة الوجود/ لا يد مدت ليدي/ ولا امرأة حاولت ضمي/ حتى الشيطان حدق في عيني ومضى/ حتى مرت بي اللغة/ فاحتضنتني/ وراحت ترضعني من ألفِ نهد ونهد).

وإذ ننتقل إلى نص (أنا)، نجد أنفسنا أمام شخص شديد الاعتداد بـ(ذاته)، فهو المولود من رحم العاصفة، وفي قلب العاصفة يعيش، يخاطب حبيبته العاصفة: (لا تهدئي/ لأنكِ إنْ سبت- الإسبات هو كثرة النوم- أخسر بيتي وأجنحتي/ وقد أنحني/ روح براقية أنا/ تحبني الحياة زوبعة/ لأني أحبها زوبعة)، ثم نجد مقابل هذه الروح التيّاهة الموّارة في الفضاءات، لأنها لا كرسي تسعى إليه، نجد (ذوات) مجموعة من (الراكعين)، (المتمجدين)، (الشاكرين للفتات).

هكذا نرى البشر في صنفين متقابلين متضادين، وهذا اللقيط يجسد النموذج الأرقى والأعمق، فهو الابن الحقيقي للحياة وللتمرد. وهو كما سنستمع إليه في نص ثالث بعنوان (نبوءة)، وكما قالت العرافة لأمه (ستضعين نهراً اسمه أحمد/ متألقاً يضيق بمجراه/ ولا يطيق الضفاف..). هذا الشعور بالعظمة قادم من منطقة عميقة في الروح، ليحطم شبهة الإحساس بالذل، أو حتى مجرد الشعور بالتشابه مع الآخرين، هنا ذات مختلفة وضد (الشبيه والعابر).

وفي مخزون برقاوي من الفلاسفة الكثير، بدءاً من هيراقليطس، صاحب المقولة الشهيرة (إنك لا تعبر النهر ذاته مرتين)، حتى كانط ونيتشه، لكن هؤلاء يحضرون على شكل ظلال في عالم برقاوي المختلف. ففي عالمه صور مختلفة من (الاغتراب) والاختلاف والصلبان والآلام التي بعضها ذو طبيعة بشرية، تتعلق بالإنسان عموماً.

كتابات وأشياء



نواف يونس

المسرح

منصة ثقافية عربية مضيئة

لم تدهشنا أو تفاجئنا رعاية عبدالفتاح السيسي رئيس جمهورية مصر العربية وصاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، لفعاليات مهرجان المسرح العربي في القاهرة مؤخراً، وتكريمهما لكوكبة من المسرحيين العرب في مصر، لأننا تلمسنا، نحن هنا في الشارقة، ومنذ بدايات الثمانينيات وعي القيادة في دعم أهل المسرح ودور المبدع العربي في إضاءة المشهد الثقافي العربي.. لقد عشناها مسيرة عامرة خصوصاً بالإبداع الحضاري والفكر والفن والثقافة، وإن ذاكرتنا المسرحية تمتد لآلاف الكيلومترات من المشاهد والفصول والعروض والندوات والبروفات هنا وهناك، ذاكرة مسرحية تجذّر فينا البعد الإنساني، الذي يؤسس للمسرح كفنٍّ في ذواتنا وعقولنا ومواقفنا الفكرية، وسلوكنا في معترك الحياة التي نعيشها بكل ألوانها وأحداثها وتناقضاتها وآلامها وأفراحها وأحلامها.

وعي القيادة في دعم أهل المسرح ودور المبدع العربي في إضاءة المشهد الثقافي العربي

تبدو أنها رحلة ومسيرة مسرحية إنسانية لم تتوقف، تبدأ مع اجتهادات المسرح اليوناني وسوفوكليس وإسخيلوس، مروراً بالمسرح الإليزابيثي وشكسبير وموليير، إلى كتابات آبسن وبيكت وأرثر ميلر وألبير كامو، مع ومضات عربية ومحاولات تأسيسها مسرحياً عبر أبي خليل القباني ومارون نقاش وجورج أبيض وألفرد فرج ويوسف إدريس وسعدالله ونوس وفواز الساجر ومحفوظ عبدالرحمن ونضال أشقر (مثالاً وليس حصراً).. وصولاً إلى مهرجانات المسرح العربي في كل العواصم والمدن العربية، ومهرجانات أيام الشارقة المسرحية وقرطاج ودمشق والقاهرة.. إنها رحلة إنسانية مفعمة بالسلوك والفعل الحضاري والفكري والثقافي.

يقولون إذا كانت الفلسفة أم العلوم، فإن المسرح أبو الفنون، لأنه يحتويها جميعاً، إذ لم يعد يقتصر على استخدام اللغة والشعر وسرد الحكايات وحسب، بل امتد مع بدايات الألفية الثالثة ليشمل مختلف الفنون القولية وغير القولية بكل اتجاهاتها الفنية والفكرية والتقنيات الحديثة، ليواكب من خلالها معطيات ومتطلبات العصر وأبعاد تطوره، وليظل شاملاً وجامعاً لكل جوانب الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، إلى جانب الثقافية والفنية منها.

إنها مسيرة عامرة بالإبداع الحضاري والفكري والفني والثقافي تجذّر فينا البعد الإنساني

ونحن نعيش هذه التظاهرات المسرحية والإضاءات في معظم أرجاء وطننا الكبير، إنما ندرك تماماً أننا نحاول وبجدية مسرحة الحياة وموقفنا منها.. ومن بعضنا بعضاً.. ومن الأشياء المحيطة بنا، وهي في مضمونها محاولات حضارية إنسانية تحمل في جوهرها رؤية وعلاقة جدلية مع المسرح والحياة.. كون المسرح يشكل ويمثل وجهاً من وجوه التواصل الاجتماعي الحضاري، في عالم يشهد صراعاً ثقافياً حقيقياً في بعديه الوطني والقومي، وقد بات يشكل تهديداً مباشراً للهوية والشخصية واللغة والثقافة العربية وعلاقتها الإنسانية بالعالم.. كما ندرك أيضاً أنه المسرح.. المكان المتسع دوماً لحرية التعبير والتغيير والحوار الإنساني الإيجابي مع إشكاليتنا التي تتجدد بوجودنا وأسئلتنا وحلمنا بالعبور إلى الضفة الأخرى حيث مدينتنا الفاضلة.